PN3335.G7
Studien zur Entstehung der engli
UNIVERSITY OF NEW BRUNSWICK LIBRARIES
3 9950 00449830 0

WALTER F. GREINER

STUDIEN ZUR ENTSTEHUNG DER ENGLISCHEN ROMANTHEORIE

WALTER F. GREINER

Studien zur Entstehung der englischen Romantheorie an der Wende zum 18. Jahrhundert

Max Niemeyer Verlag Tübingen
1969

310103

Mit 4 Abbildungen
auf Tafeln

Withdrawn From
U.N.B. Libraries

Harriet Irving Library
JAN 18 1971
University of New Brunswick

© Max Niemeyer Verlag Tübingen 1969
Alle Rechte vorbehalten · Printed in Germany
Satz und Druck: Bücherdruck Wenzlaff KG, Kempten
Einband von Heinrich Koch, Tübingen

Vorwort

Die folgende Arbeit, die im Frühjahr 1966 abgeschlossen worden ist, sucht literarhistorisches und dichtungstheoretisches Neuland zu gewinnen. Der Fachmann weiß, daß die Forschungslage auf dem Gebiet der englischen Romantheorie ein solches Unternehmen nicht begünstigt; zudem ist die Überlieferung verworren, das Material ist nicht gesichtet und sehr häufig nicht einmal bibliographisch erfaßt.

Die Forschungslage sowie Beschaffenheit und Umfang der Überlieferung werden in der Einleitung dieser Arbeit erörtert. An dieser Stelle sei nur grundsätzlich festgestellt, daß es sich bei den hier vorgelegten Studien nicht um eine vollständige oder gar abschließende Darstellung der Entstehungsgeschichte der englischen Romantheorie handeln kann. Die Studien sind der Ertrag eines ersten Durchgangs durch eine höchst interessante und abwechslungsreiche literarische Landschaft, deren Erschließung die Romanforschung bisher versäumt hat. Dabei werden verschiedene wichtige Themenkreise der romantheoretischen Bemühungen innerhalb dieses Gebietes erläutert mit der Absicht, hierdurch der zukünftigen Forschung Anhaltspunkte für die weitere Erschließung der Frühzeit des englischen Romans und für die Interpretation seiner Theorie zu geben. In diesem Zusammenhang sei daher auch auf die Schlußbetrachtung verwiesen, die nicht nur die Methode der Untersuchungen zusammenfassend erläutert, sondern auch die Hauptziele und die Interdependenz der einzelnen Studien darlegt.

Es wurde nicht versucht, die seit dem Abschluß dieser Arbeit erschienene wissenschaftliche Literatur systematisch zu erfassen und einzuarbeiten; jedoch sind einige der seither erschienenen Bücher über den Roman und seine Theorie noch im Anmerkungsteil der Arbeit berücksichtigt worden.

Das langwierige und mühsame Unternehmen, in eine *terra incognita* der Literaturwissenschaft einzudringen und sie zu durchforschen, konnte nur auf Grund einer großzügigen finanziellen Unterstützung durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft gewagt werden. Der Deutschen Forschungsgemeinschaft gilt daher mein besonderer Dank.

Da an den deutschen wissenschaftlichen Bibliotheken romantheoretisch relevantes Material aus dem siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert nur in geringem Umfang vorhanden ist, mußte der größte Teil des Materials an der Bibliothek des Britischen Museums in London eruiert werden. Die wissenschaftlichen Mitarbeiter dieser einzigartigen Forschungsstätte haben meine Untersuchungen stets bereitwillig unterstützt. Mein Dank richtet sich besonders an Dr. Dennis E. Rhodes und Mr. Ian R. Willison, vor allem aber an Mr. David T. Rodger, dessen freundschaftliche Hilfsbereitschaft bei der Materialbeschaffung mich tief verpflichtet hat.

Für verständnisvolle Förderung meiner Studien bin ich Herrn Professor Dr. Hans-Joachim Lang zu großem Dank verpflichtet. Meinem Verleger, Herrn Robert Harsch-Niemeyer, danke ich aufrichtig für seine Bereitschaft, diese Studien in seinem Verlag erscheinen zu lassen.

Mein letzter Dank gilt meiner Frau für ihre zuverlässige Hilfe bei der Fertigstellung des Manuskriptes.

Die Wiedergabe der Abbildungen erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Trustees of The British Museum.

Tübingen, im Juni 1969 W. F. G.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort v
Verzeichnis der Abkürzungen x
Abbildungen . . . . . nach x

Einleitung: Forschungslage und Überlieferung 1

Teil I: Zur Romantheorie im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert

Erstes Kapitel: Roman und Romantheorie 15
1. Das Verneinen der überkommenen Form 15
2. Das kritische Bewußtsein des Romanciers 19
3. Das Beispiel: Cervantes und Fielding 21
4. Die literaturfähige Gattung Roman 23
5. Die Grundsituation der Romantheorie 26

Zweites Kapitel: Romantheorie, allgemeine Ästhetik und Literaturkritik 31
1. Der Modellfall: Blanckenburgs *Versuch über den Roman* . . 31
2. Theoriebildung des Romans innerhalb des Systems der Poetik 36
3. Zur Poetik im siebzehnten Jahrhundert 39
4. Zusammenfassung und Ausblick 42

Drittes Kapitel: Roman und Drama 44
1. Das Richtmaß des Romans: Epos oder Drama? 44
2. Das Vorbild der Theoretiker: Die *Poetik* des Aristoteles . . . 51
3. Chapelain, Davenant und Hobbes 56
4. William Congreves »Vorwort« zu *Incognita* (1692) 59
5. Das Redeverteilungskriterium 64
6. Exkurs über den Briefroman und die Romantypologie Franz Stanzels 68

Teil II: Das französische Vorbild in der englischen Romantheorie um 1700

Viertes Kapitel: Pierre-Daniel Huets ›Traité de l'origine des romans‹ 75
1. Bedeutung und Aufnahme in England 75

2. Die Definition des Romans 83
3. Epos und Roman:
Gemeinsamkeiten und Unterschiede. Untersuchungen zur Form und zum Status des Romans im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung der Romantheorie Henry Fieldings 86
4. »Romance« und »History«: ein terminologischer Exkurs . . 115
5. Entstehung und Entwicklung des Romans: Romangeschichte und psychologische Theorien 120
6. Nutzen und gesellschaftliche Funktion des Romans 128

Fünftes Kapitel: Peter Anthony Motteux: Übersetzer und Interpret Rabelais' und Cervantes' in England 133

1. Vorbemerkungen 133
2. Das Vorwort zur Rabelais-Ausgabe von 1693/94 134
3. Das Vorwort zur Cervantes-Ausgabe von 1700/03 154

Sechstes Kapitel: Zwei Grundtypen des Romans: »Romance« und »Novel« 159

1. Vorbemerkungen: Ian Watt und der »neue« englische Roman des achtzehnten Jahrhunderts 159
2. Die beiden Haupttraditionen der Erzählliteratur. »Alter« und »neuer« Roman: »Romance« und »Novel«. Untersuchungen zur Terminologie 168
3. Zum Begriff »Novel« 172
4. Scarrons *Roman comique* in England 175
5. Furetières *Roman bourgeois* 180
6. Spezifika der neuen Erzählkunst 188
7. Der Kurzroman und seine Leser 190
8. Der Kurzroman in England und Deutschland. Exkurs über den »galanten« Roman 196

Teil III: Untersuchungen zum historischen Bewusstsein in der englischen und kontinentalen Romantheorie des achtzehnten Jahrhunderts

Siebentes Kapitel: Historische Beschreibungen der Romanliteratur, 1690–1785 203

1. Sir William Temple: »Of Poetry« (1690) 203
2. L. P.: »The Rise, Progress, and Destruction of Fables and Romances« (1695) 206
3. P. A. Motteux: »Vorwort« zur Rabelais-Übersetzung (1694) 209

4. Gotthard Heidegger, *Mythoscopia Romantica* (1698) . . . 210
5. Sir Richard Blackmore: »An Essay upon Epick Poetry« (1716) 213
6. Enzyklopädien: Louis Moreri – Jeremy Collier – Ephraim Chambers – Heinrich Zedler 217
7. Tobias Smollett: »Vorwort« zu *Roderick Random* (1748) . . 224
8. H. A. Pistorius: »Vorrede« zur deutschen Übersetzung (1754) von Charlotte Lennox' *Female Quixote* (1752) 230
9. Hugh Blair: *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (1783) . 236
10. Thomas Holcroft: »Vorwort« zu *Alwyn, or the Gentleman Comedian* (1780) 246
11. Clara Reeve: *The Progress of Romance* (1785) 251

Schlussbetrachtung: Die Romantheorie im Gefüge der Poetik des Neoklassizismus 265

Literaturverzeichnis 271

A. Bibliographien 271
B. Sekundärliteratur 272

Index 289

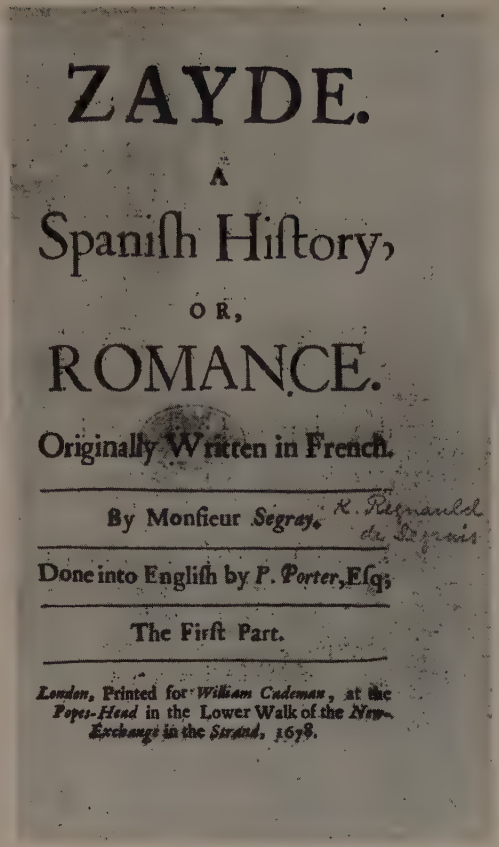
Verzeichnis der Abkürzungen

ARS	Augustan Reprint Society
BM	British Museum
CBEL	Cambridge Bibliography of English Literature
CE	College English
CL	Comparative Literature
DVjS	Deutsche Vierteljahrsschrift
EC	Essays in Criticism
ELH	Journal of English Literary History
ELLM	Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter
Ev.Lib.	Everyman's Library
GRM	Germanisch-Romanische Monatsschrift
HLQ	Huntington Library Quarterly
JEGPh	Journal of English and Germanic Philology
MLN	Modern Language Notes
MLQ	Modern Language Quarterly
MLR	Modern Language Review
MP	Modern Philology
NCF	Nineteenth Century Fiction
NED	New English Dictionary
NQ	Notes and Queries
OED	Oxford English Dictionary
PBSA	Papers of the Bibliographical Society of America
PMLA	Publications of the Modern Language Association of America
PQ	Philological Quarterly
RES	Review of English Studies
SB	Studies in Bibliography
SOED	Shorter Oxford English Dictionary
SP	Studies in Philology
STC	Short-Title Catalogue
TLS	Times Literary Supplement
UTQ	University of Toronto Quarterly
ZAA	Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik
ZfdPh	Zeitschrift für deutsche Philologie

Abb. 1. Frontispiz der Neuausgabe (London, 1676) der ersten englischen Übersetzung von Scarrons *Roman comique*. – Vgl. S. 176.

Abb. 2.
Titelblatt und Frontispiz der zweiten, erweiterten Auflage von Samuel Croxalls Romananthologie. – Vgl. S. 82.

Abb. 3.
Titelblatt der ersten englischen Übersetzung von Mme de Lafayettes Roman *Zayde.* – Vgl. S. 117.


ZAYDE.

A

Spaniſh Hiſtory,

OR,

ROMANCE.

Originally Written in French.

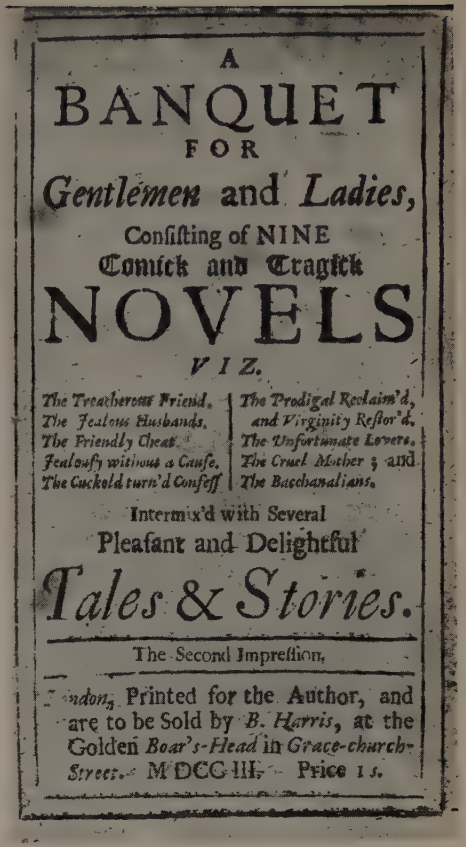
By Monſieur *Segray.* R. Reynauld de Segrais

Done into Engliſh by *P. Porter*, Eſq;

The Firſt Part.

London, Printed for *William Cademan*, at the *Pope's-Head* in the Lower Walk of the *New-Exchange* in the *Strand*, 1678.

Abb. 4.
Titelblatt einer Sammlung von *novels.*
Herausgeber ("Author") ist wohl P. A. Motteux.
Vgl. S. 134.


A

BANQUET

FOR

Gentlemen and *Ladies*,

Conſiſting of NINE

Comick and Tragick

NOVELS

VIZ.

The Treacherous Friend.
The Jealous Husbands.
The Friendly Cheat.
Jealouſy without a Cauſe.
The Cuckold turn'd Confeſſ.
The Prodigal Reclaim'd, and Virginity Reſtor'd.
The Unfortunate Lovers.
The Cruel Mother; and
The Bacchanalians.

Intermix'd with Several

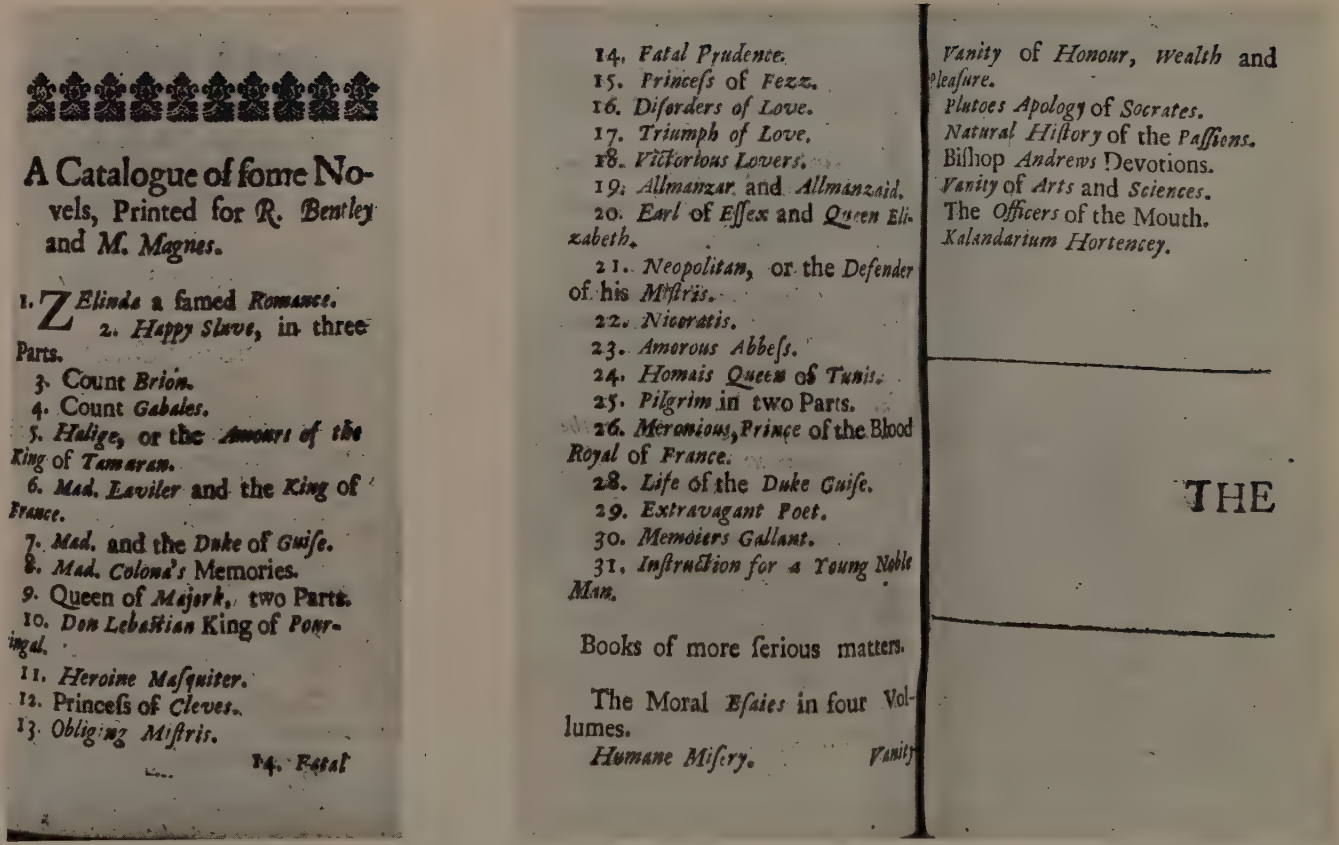
Pleaſant and Delightful

Tales & Stories.

The Second Impreſſion.

London, Printed for the Author, and are to be Sold by *B. Harris*, at the Golden *Boar's-Head* in *Grace-church-Street*. M DCC III. Price 1 s.

Abb. 3. Abb. 4.



A Catalogue of some Novels, Printed for R. *Bentley* and *M. Magnes*.

1. *Zelinda* a famed *Romance*.
2. *Happy Slave*, in three Parts.
3. Count *Brion*.
4. Count *Gabales*.
5. *Halige*, or the *Amours of the King* of *Tamaran*.
6. *Mad. Laviler* and the *King* of *France*.
7. *Mad.* and the *Duke* of *Guise*.
8. *Mad. Colona's* Memories.
9. Queen of *Majork*, two Parts.
10. *Don Lebastian* King of *Portingal*.
11. *Heroine Masquiter*.
12. Princess of *Cleves*.
13. *Obliging Mistris*.
14. *Fatal Prudence*.
15. *Princess* of *Fezz*.
16. *Disorders of Love*.
17. *Triumph of Love*.
18. *Victorious Lovers*.
19. *Allmanzar* and *Allmanzaid*.
20. *Earl* of *Essex* and *Queen Elizabeth*.
21. *Neopolitan*, or the *Defender* of his *Mistris*.
22. *Nicoratis*.
23. *Amorous Abbess*.
24. *Homais Queen* of *Tunis*.
25. *Pilgrim* in two Parts.
26. *Meronious*, *Prince* of the Blood *Royal* of *France*.
28. *Life* of the *Duke Guise*.
29. *Extravagant Poet*.
30. *Memoiers Gallant*.
31. *Instruction for a Young Noble Man*.

Books of more serious matters.

The Moral *Esaies* in four Volumes.
Humane Misery.
Vanity of *Honour*, *Wealth* and *Pleasure*.
Plutoes Apology of *Socrates*.
Natural History of the *Passions*.
Bishop *Andrews* Devotions.
Vanity of *Arts* and *Sciences*.
The *Officers* of the Mouth.
Kalandarium Hortencey.

THE

Abb. 5. Titelliste von Romanen der Verleger Bentley und Magnes in ihrer Romananthologie *Modern Novels* (London, 1692). – Vgl. S. 197 (Diese Titelliste in Bd. 8 der Anthologie).

Forschungslage und Überlieferung

> Allein so sind alle Wissenschaften über und nicht unter den Menschen, und haben also nicht von uns, sondern von sich selber ihren Wert.
>
> (Christian Friedrich Hunold, 1707)

I.

Das achtzehnte Jahrhundert wird in der Literaturgeschichte allgemein als das erste große Jahrhundert englischer Romankunst gefeiert, doch sieht sich die Forschung in der Regel nicht in der Lage, diesem schöpferischen Jahrhundert – oder gar seinem Vorgänger, dem siebzehnten Jahrhundert – auch ein romantheoretisches Bewußtsein zuzuerkennen. Die groß angelegte Untersuchung des Literaturbestandes des achtzehnten Jahrhunderts durch Joseph Bunn Heidler hatte 1928 mit einem vorwiegend negativen Ergebnis geendet:

> During the eighteenth century, we might say, a great literature had sprung into being, but it failed to meet with its Aristotle, its Longinus, or its Horace. By painful steps, the critical world had gradually come to realize its existence and even to set forth a very few specific criteria by which it might govern itself. Only at the very end of the century, however, had the critics begun to comprehend the significance of the novel, which they had long been prone to relegate scornfully to girls and women. It remained for the nineteenth century to develop a theory adequately estimating so renowned a genre.[1]

Jene Verspätung, mit der die Literaturwissenschaft nach Wolfgang

---

[1] J. B. Heidler, *The History, from 1700 to 1800, of English Criticism of Prose Fiction*, University of Illinois Studies in Language and Literature, vol. XIII, No. 2 (Urbana, Ill., 1928), 171. – Ein Jahr später sekundiert ihm Ernest A. Baker, der die Kurzsichtigkeit der Rezensenten in der 2. Hälfte des 18. Jh.s beklagt, »who seem to have been unaware that the novel had become, or was capable of being, not simply a light form of entertainment, but as legitimate and comprehensive a mode of critical, or imaginative, or serio-comic portraiture of human existence as the play or the narrative poem ... But the novel was not a subject dignified enough; no critic had the insight to think it worth while« (*The History of the English Novel*, Vol. V, London, 1929; repr. New York, 1964, S. 13f.).

Kaysers Beobachtung auf neue literarische Phänomene reagiert,[2] wird von Heidler auch bei der Kritik und den Autoren des von ihm durchforschten Zeitraums festgestellt. Die Praxis war der theoretischen Besinnung weit vorausgeeilt; die Baugesetze der Erzählkunst waren noch kaum erkannt; die Diskussion der dichtungs- und gattungstheoretischen Voraussetzungen sowie der literarischen Tradition des Romans steckte noch in den Anfängen. Schöpferisches Hervorbringen und kritische Rezeption waren bloß gesellschaftlich bedingt, häufig ganz dem Zufall beziehungsweise der speziellen Begabung des einzelnen überlassen.

Eine Generation später wurden Heidlers Schlußfolgerungen, die René Wellek seinen autoritativen Monographien zur Literaturgeschichtsschreibung und Literaturkritik des achtzehnten Jahrhunderts eingefügt hatte,[3] zum gesicherten Bestand der romanhistorischen Forschung gezählt. Sie dienten zudem als willkommene Bestätigung der von Henry James im Jahre 1884 vorgetragenen These:

> Only a short time ago it might have been supposed that the English novel was not what the French call *discutable*. It had no air of having a theory, a conviction, a consciousness of itself behind it – of being the expression of an artistic faith, the result of choice and comparison.[4]

Heidlers wissenschaftliche Demonstration und der in Henry James' These implizierte Anspruch, den englischen Roman als erster aus der bequemen Naivität aufgeschreckt zu haben, führten zu der modernen Vorstellung, daß frühere Zeitalter die »Kunstform« des Romans gar nicht erkennen konnten. Die These James', die er durch seine Praxis scheinbar bestätigte, steht dabei so sehr im Vordergrund des Interesses, daß der unterstützende wissenschaftliche Beitrag Heidlers meist nicht mehr beachtet wird. Walter Allen popularisierte dann 1954 den Consensus der Forschung, als er seine Geschichte des englischen Romans, die sich rasch als Standardwerk durchsetzte, mit der pauschalen Feststellung eröffnete:

---

[2] Vgl. Wolfgang Kayser, »Wer erzählt den Roman?«, in: W. Kayser, *Die Vortragsreise. Studien zur Literatur* (Bern, 1958), 84; auch in: Volker Klotz (Hrsg.), *Zur Poetik des Romans*, Wege der Forschung, Bd. XXXV (Darmstadt, 1965), 199.

[3] Vgl. R. Wellek, *The Rise of English Literary History* (Chapel Hill, 1941), 152f. – Die hier vorgetragenen Bemerkungen zur Romantheorie des 18. Jh.s finden sich in revidierter Form in Welleks *History of Modern Criticism: 1750–1950*, Vol. I: *The Later Eighteenth Century* (New Haven, 1955), 122. – In beiden Werken wird Heidlers Monographie (mit demselben falschen Erscheinungsjahr) als einzige wiss. Darstellung des Themas genannt.

[4] Henry James, »The Art of Fiction«, in: Leon Edel (Ed.), *The House of Fiction. Essays on the Novel by Henry James*, Mercury Books 24 (London, 1962), 23.

The notion of the novel as a literary form having something to do with art in the sense of being consciously made and shaped to an aesthetic end is quite new.[5]

II.

Diesem Consensus trat auch die *Spezialforschung* über den Roman des englischen achtzehnten Jahrhunderts bei. Verschiedene in jüngerer Zeit vorgelegte Studien wiesen auf die Dürftigkeit der romantheoretischen Bemühungen dieses Zeitalters hin und bestätigten dadurch den Anspruch Henry James' und die Richtigkeit der Heidlerschen Gesamtkonzeption.[6] Mit ihr setzten sie sich bezeichnenderweise gar nicht mehr auseinander: die »Romantheorie« des englischen achtzehnten Jahrhunderts brauchte man offenbar nur noch in den Einzelheiten zu ergänzen. So konnten weder die Spezialuntersuchungen, die neues Material zur Romantheorie erschlossen,[7] noch die Neudrucke von bislang unzugänglichen Romanen,[8] oder die von der AUGUSTAN REPRINT SOCIETY in ihren *Publications*

---

[5] W. Allen, *The English Novel. A Short Critical History* [1954], Pelican Book A 435 (Harmondsworth, 1958), 18.

[6] Vgl. James R. Foster, *History of the Pre-Romantic Novel in England*, The Modern Language Association of America Monograph Series XVII (New York/London, 1949). – Alan D. McKillop, *The Early Masters of English Fiction* (University of Kansas Press, Lawrence, 1956). – Ian Watt, *The Rise of the Novel* [1957], Peregrine Book Y 25 (Harmondsworth, 1963). – Erwin Wolff, *Der englische Roman im 18. Jahrhundert. Wesen und Formen*, Kleine Vandenhoeck-Reihe 195–197 (Göttingen, 1964). – Harrison R. Steeves, *Before Jane Austen: The Shaping of the English Novel in the 18th Century* (London, 1966). – J. M. S. Tompkins' Monographie *The Popular Novel in England 1770–1800* (London, 1932; repr. 1961) bestätigte schon 1932 die Position Heidlers (ohne sie zu erwähnen).

[7] Vgl. Philip B. Gove, *The Imaginary Voyage in Prose Fiction. A History of its Criticism and a Guide to its Study, with an Annotated Check List of 215 Imaginary Voyages from 1700 to 1800* (New York, 1941; repr. London, 1961). – Hugh T. Swedenberg, Jr., *The Theory of the Epic in England 1650–1800*, University of California Publications in English, Vol. 15 (Berkeley and Los Angeles, 1944). – Robert D. Mayo, *The English Novel in the Magazines 1740–1815* (Evanston, 1962). – Die beiden neuen Spezialuntersuchungen zum Briefroman und zum Picarischen Roman des 17. und 18. Jh.s bestätigen wieder die überlieferten Ansichten über die Romankritik des untersuchten Zeitraumes: Robert Adams Day, *Told in Letters: Epistolary Fiction Before Richardson* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1966); Robert Giddings, *The Tradition of Smollett* (London, 1967). – Vgl. noch William H. McBurney, »Mrs. Penelope Aubin and the Early Eighteenth-Century Novel in England«, *HLQ* 20 (1957), 245–267. – Claude E. Jones, »The English Novel. A Critical View, 1756–1785«, *MLQ* 19 (1958), 147–159; 213–224. – W. H. McBurney, »Mrs. Mary Davys, Forerunner of Fielding«, *PMLA* 74 (1959), 348–355.

[8] Vgl. Benjamin Boyce (Ed.), *The Adventures of Lindamira* (University of Minnesota Press, Minneapolis, 1949). – John C. Stephens (Ed.), *Longsword, Earl of*

veröffentlichten Materialien zur Romantheorie des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts[9] die Forschung anregen, die vertraute Vorstellung von der historischen Situation der englischen Romantheorie prinzipiell in Frage zu stellen. Der historische Befund schien – mit Ausnahme des Sonderfalls Fielding[10] – die Mühen einer neuen Gesamtuntersuchung nicht zu lohnen. Die Energien der Forschung richteten sich auf das neunzehnte Jahrhundert: Die Revision der Überlieferung beschränkte sich darauf, den Anspruch Henry James' durch Aufdeckung selbständiger romantheoretischer Äußerungen seiner Zeitgenossen und unmittelbaren Vorgänger zu modifizieren.[11]

Angesichts der modernen Tendenzen der Literaturwissenschaft, den Kunstcharakter von Romanen des achtzehnten Jahrhunderts zu analysieren, erinnerte dann Erwin Wolff im Jahre 1961 an den scheinbar historisch gesicherten Stand der Forschung. »Man darf nicht vergessen«, heißt es warnend in seinem Bericht über die wissenschaftliche Literatur des vergangenen Jahrzehnts,

---

Salisbury. An Historical Romance (New York University Press, 1957). – Spiro Peterson (Ed.), *The Counterfeit Lady Unveiled and Other Criminal Fiction of Seventeenth Century England*, Anchor Books A 232 (Garden City, New York, 1961). – Charles C. Mish (Ed.), *The Anchor Anthology of Short Fiction of the Seventeenth Century* (Garden City, New York, 1963). – William H. McBurney (Ed.), *Four Before Richardson. Selected English Novels, 1720–1727*, Bison Books BB 156 (University of Nebraska Press, Lincoln, 1963).

9 Die Augustan Reprint Society gibt (meist im Faksimiledruck) seltene Werke des 17. und 18. Jh.s heraus; verschiedene Veröffentlichungen enthalten romantheoretisch relevantes Material wie Einleitungen und Vorwörter von Romanen dieser Zeit (vgl. *Publications* Nos. 32; 42; 48; 64; 103) sowie zeitgenöss. Essays über Romane (vgl. *Publications* Nos. 21; 95; 101–102).

10 Vgl. die Arbeiten von Bruno Radtke (*Henry Fielding als Kritiker*, Diss. Berlin, 1926), Ethel M. Thornbury (*Henry Fielding's Theory of the Comic Prose Epic*, Madison, 1931) und Frederick O. Bissell (*Fielding's Theory of the Novel*, Ithaca, 1933). – Unter dem Einfluß der extravaganten Fielding-Interpretation, die der Cambridger Literarhistoriker F. R. Leavis verbreitete (vgl. sein Buch *The Great Tradition*, London, 1948), stellten verschiedene jüngere britische Forscher die Irrelevanz der Romantheorie Fieldings fest: vgl. bs. Ian Watt, *Rise of the Novel*, 249–270, und George Watson, *The Literary Critics*, Pelican Book A 553, Harmondsworth, 1962, 72–80. Wolfgang G. Deppe knüpft dagegen an die amerikanische und deutsche Tradition an und sucht die »Ernsthaftigkeit« und die Leistung einer Fieldingschen »Poetik« herauszuarbeiten; vgl. seine Monographie *History versus Romance. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte und zum Verständnis der Literaturtheorie Henry Fieldings*, Neue Beiträge zur Englischen Philologie Bd. 4 (Münster, 1965).

11 Vgl. Richard Stang, *The Theory of the Novel in England 1850–1870* (London, 1959; repr. 1961). – Stangs Darstellung wird ergänzt durch Kenneth Graham, *English Criticism of the Novel 1865–1900*, Oxford English Monographs (Oxford, 1965) und Paul Goetsch, *Die Romankonzeption in England 1880–1910* (Heidelberg, 1967).

daß sich erst mit Henry James der Roman als eine bewußt gehandhabte Kunstform zu etablieren begann. Die Forschung muß also der Tatsache Rechnung tragen, daß im 18. Jh. die verschiedenen Romantypen noch so etwas wie »Zweckformen« sind, die ihre Bildung mehr den gesellschaftlichen und geistesgeschichtlichen Gegebenheiten verdanken, als bewußt waltendem Kunstwillen.[12]

Wolff überträgt die These James' von der formalen *naïveté* des Romans bei Dickens und Thackeray[13] ohne Bedenken auf die Romanliteratur des achtzehnten Jahrhunderts. Dieser These entsprechen dann die Ansichten über »Wesen und Formen« der Romanliteratur, die Wolff drei Jahre später in einer Monographie zum *englischen Roman im 18. Jahrhundert* präzisiert.[14] Dabei verweist er den Roman dieses Zeitalters – Fieldings Werk bildet die selbstverständliche Ausnahme – in den außerkünstlerischen Bereich praktischer Schriftstellerei, der den zweckbezogenen Erwartungen des Publikums entspricht: Autoren, Leser und Kritiker begegneten sich auf demselben Niveau literarischer Urteilsbildung, wo man sich lediglich um die Frage kümmert, was denn der rechte Inhalt der Literatur sei. Dieser Auffassung schloß sich auch die moderne Romantypologie an. Franz K. Stanzel betonte 1964 in seiner Untersuchung der *typischen Formen des Romans* den Zusammenhang zwischen der inhaltsbestimmten Romankritik und der »poetologischen Sorglosigkeit« der Romanautoren vor James und folgert dann:

Der Mangel an poetologischer Selbstbesinnung führt den älteren Roman in jene Demirespektabilität, die ihm im Vergleich mit den anderen Gattungen der Literatur bis weit ins 19. Jahrhundert hinein anhaftet.[15]

---

12 E. Wolff, »Englische Literatur im 18. Jahrhundert. Ein Forschungsbericht (1950–1960)«, *DVjS* 35 (1961), 284.

13 Vgl. H. James, »The Art of Fiction«, *House of Fiction*, 23.

14 Vgl. E. Wolff, *Der englische Roman*, 42f.: »Nicht nur das Publikum, sondern auch die Romanciers vor Henry James verstanden den Roman nicht als ›Dichtung‹ in Prosa (Fielding bildet auch darin eine Ausnahme), sondern als ein Instrument, das dem Leben, der Realität und der Erfahrung mehr verpflichtet war, als der ästhetischen Idealität der Kunst.«

15 F. K. Stanzel, *Typische Formen des Romans*, Kleine Vandenhoeck-Reihe 187 (Göttingen, 1964), 3. – Zur Position Stanzels vgl. auch *ebd.*, 4f. und bes. Anm. 4 auf S. 72f. – Die alte Forschungslage wird 1966 erneut vorgetragen von Harrison R. Steeves in seiner Monographie *Before Jane Austen*. Zur Romankritik der Zeit um 1750 meint er: »There was not even a vocabulary for discussing them [i.e. the ten or a dozen fictions that we have mentioned]. Opinions could be expressed only as likes or dislikes« (168).

III.

Die folgenden Untersuchungen wollen die allgemein akzeptierten Vorstellungen von der Entstehung der englischen Romantheorie modifizieren. Umfang und Vielgestaltigkeit der Romanliteratur und der sie begleitenden Kritik verboten eine wissenschaftliche Beschreibung des Gesamtgebiets der Romantheorie vor James. Eine Untersuchung eines begrenzten Zeitabschnitts der Epoche nach der ersten großen Entfaltung der englischen Romanliteratur erschien wenig sinnvoll, solange über die Entstehung der englischen Romantheorie so gut wie nichts bekannt war; zudem hatten Untersuchungen dieser Art meist zur Aufstellung anachronistischer Thesen geführt.[16] Auch die allgemeine Tendenz der Forschung, den romantheoretischen Äußerungen eines Autors ohne Kenntnis ihrer Herkunft initiatorische Bedeutung beizumessen,[17] verwiesen auf die Notwendigkeit, Genaueres über die Frühzeit der englischen Romantheorie zu erfahren.

Der Mangel an historischer Perspektive offenbarte sich besonders in der Beurteilung der Romantheorie Fieldings. Obwohl niemand annehmen kann, daß diese voll ausgebildete Theorie aus dem Genie ihres Verfassers allein entstand, wird Fielding auch heute noch als der einsame

---

[16] Neben den bereits gen. Arbeiten von Stang (über die Zeit von 1850–1870) und Tompkins (1770–1800) vgl. noch die Arbeit von John T. Taylor, *Early Opposition to the English Novel. The Popular Reaction from 1760 to 1830* (New York, 1943).

[17] Ein bekanntes Beispiel ist die Zuordnung von Roman und Epos bei Cervantes, Fielding und Blanckenburg (*Versuch über den Roman,* 1774), die von der Forschung immer wieder als »unerhört« oder gar »revolutionierend« bezeichnet wird. Einen Spezialfall literarhistorischer Fehlortung liefern die Beiträge von Herbert Dieckmann und Hans Robert Jauss in dem von H. R. Jauss hrsg. Sammelband *Nachahmung und Illusion* (München, 1964). Beide Forscher würdigen die »Theorie des Details«, die Diderot in seinem *Éloge de Richardson* 1762 vorgetragen habe, und interpretieren mit ihr grundlegende Wandlungen der französischen Ästhetik und Romantheorie im 18. Jh.; von Richardsons romantheoretischen Äußerungen nehmen Dieckmann und Jauss keine Notiz. Diderots Bemerkungen über »cette multitude de petites choses que tient l'illusion« in dem *Éloge de Richardson* scheinen jedoch von Richardsons »Postscript« zu *Clarissa* (1748) angeregt, das Diderot – wie andere Übereinstimmungen beweisen – sicherlich gelesen hatte. Richardson äußerte sich dort über die Illusionskraft der Details: »there was frequently a necessity to be very circumstantial and minute, in order to preserve and maintain that Air of Probability, which is necessary to be maintained in a Story designed to represent real Life.« Richardson selbst knüpft hier an eine lange romantheoretische Diskussion über das »Detail« an, über die an anderer Stelle berichtet werden soll. – R. Wellek sieht Diderots *Éloge* lediglich unter dem Aspekt der »sensibility« (vgl. seine *History of Modern Criticism,* I, 60f. – mit falscher Angabe des Erscheinungsjahrs des *Éloge*). Die romantheoretische Relevanz des *Éloge* bleibt unbeachtet.

Begründer der englischen Romantheorie beschrieben.[18] Was ARTHUR J. TIEJE im Jahre 1912 zur Situation der Forschung bemerkt hatte, ist über ein halbes Jahrhundert später noch immer aktuell:

> At the present day few historians of literature adjudge *Pamela* to be the first of English »novels«; yet there seems to be a wide-spread belief that the theories put forth by Fielding and Richardson in their prefaces were new.[19]

Nach wie vor stellt die Romantheorie vor Fielding ein völlig unerforschtes Gebiet der Geschichte der englischen Literaturkritik dar. Der kärgliche historische Befund an romantheoretisch relevanten Zeugnissen, den JOSEPH B. HEIDLER 1928 in seine Monographie aufgenommen hatte,[20] war in der Hauptsache auch schon zuvor bekannt gewesen. Er wurde zwar in den Arbeiten zur englischen Romangeschichte immer wieder erneut festgestellt und diskutiert, doch immer mit dem Ziel, die überlieferte Konzeption der Forschung von der Entstehung der englischen Romantheroie zu illustrieren.[21] Das von ARTHUR J. TIEJE in den Jahren 1912 bis 1916 veröffentlichte Material[22] – vornehmlich aus Romanvorreden des Zeitalters vor Fielding – wurde von der Forschung kaum beachtet; später geriet es in Vergessenheit. Tieje berücksichtigte zwar die gesamte westeuropäische Erzählliteratur vor 1740, doch beschränkten sich seine Darstellungen auf die Klassifizierung und Paraphrasierung des

---

18 Vgl. G. Watson in *The Literary Critics*, der Fielding einen Prioritätsanspruch konzediert, den dieser nie erhoben hatte: »The claim of Henry Fielding (1707–54) to pioneer novel criticism in English, then, is beyond all challenge« (74). – W. G. Deppe in *History versus Romance* spricht prononciert von der *Literatur*theorie Fieldings; obwohl er diese »vor dem Hintergrund der Ansichten seiner Zeitgenossen und Vorgänger« (5f.) zu erhellen sucht, sieht er die *Roman*theorie Fieldings isoliert und bestätigt die konventionelle Auffassung der Forschung von der Originalität und der Einmaligkeit der Fieldingschen Konzeption (vgl. *ebd.*, Schlußabsatz Nr. 345, S. 162f.). Der Gedanke an eine englische Romantheorie *vor* Fielding wird nicht einmal erwogen.

19 A. J. Tieje, »The Expressed Aim of the Long Prose Fiction from 1579 to 1740«, *JEGPh* XI (1912), 402.

20 Zur Romantheorie vor Fielding vgl. J. B. Heidler, *History of Criticism of Prose Fiction*, 17–45.

21 Auch W. H. McBurney beruft sich in der Einleitung zu seiner Bibliographie *A Check List of English Prose Fiction 1700–1739* (Cambridge, Mass., 1960) nur auf »rare contemporary critical comments on the novel« (VII).

22 Außer dem in Anm. 19 genannten Aufsatz vgl. noch: »The Critical Heritage of Fiction in 1579«, *Englische Studien* 47 (1913), 415–448; »A Peculiar Phase of the Theory of Realism in Pre-Richardsonian Fiction«, *PMLA* 28 (1913), 213–252; *The Theory of Characterization in Prose Fiction prior to 1740*, University of Minnesota Studies in Language and Literature, No. 5 (Minneapolis, 1916).

ermittelten Materials.[23] Heidler stellte 1928 lediglich den grundsätzlichen Wert der Forschungen Tiejes fest, machte sich aber nicht die Mühe, diesen Wert zu spezifizieren.[24]

Eine Revision der wissenschaftlichen Überlieferung schien also nur möglich, wenn der historische Befund umfassend erweitert und gleichzeitig in seiner literarhistorischen und dichtungstheoretischen Relevanz beschrieben werden konnte. Hierzu mußten die Romanliteratur und die Ästhetik vor Fielding durchforscht werden: ein ebenso umfangreiches wie langwieriges Unternehmen, das auch auf die entsprechenden literarischen Zeugnisse des französischen siebzehnten Jahrhunderts sowie auf die Quellen der Erzählkunst und der Poetik in der Renaissance und in der Antike ausgedehnt werden mußte. Von Anfang an standen dem Unternehmen große Schwierigkeiten entgegen. Die literarischen Zeugnisse des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts sind an keiner deutschen Bibliothek in einer für die besonderen Bedürfnisse dieses Unternehmens ausreichenden Fülle versammelt; sie mußten daher an der Bibliothek des Britischen Museums in London durchforscht, verglichen und gesichtet werden. Besonders erschwert wurde diese Arbeit durch den Mangel an zuverlässigen Bibliographien.[25] Abgesehen von der wohl unvermeidlichen Unvollständigkeit von Bibliographien, die sich der schönen Literatur vergangener Epochen annehmen,[26] versagen diese wissenschaft-

---

[23] Seine Materialkenntnisse veranlaßten ihn allerdings, die erste Auflage der *Englischen Romankunst* von Wilhelm Dibelius (Berlin, 1910) einer vernichtenden Kritik zu unterziehen (vgl. seine Rezension in *JEGPh* 11, 1912, S. 626–631).

[24] Vgl. J. B. Heidler, *History of Criticism of Prose Fiction*, 10.

[25] Vgl. Bradford A. Booth, in: *NCF* 18 (1963), 203: »The novel is still, unfortunately, a bibliographical morass on which virtually no clearance has been attempted.« – Etwas maliziös weist D. F. Foxon das Heer der Forscher auf dem Feld des englischen 18. Jahrhunderts auf die fehlenden Grundlagen ihrer Tätigkeit hin, wenn er im Prospekt zu dem großen Unternehmen der *English Bibliographical Sources* 1965 feststellt: »It has long been acknowledged that bibliographical data are fundamental to the accuracy of literary and historical study, and it is therefore remarkable that while the 18th century has become one of the most popular fields of scholarship it should yet remain the least documented period of English publishing.«

[26] An die Stelle des unzulänglichen, aber oft als Standard-Bibliographie der frühen englischen Romanliteratur zitierten Werkes von Arundell Esdaile, *A List of English Tales and Prose Romances Printed Before 1740* (London, 1912) sind drei neuere Publikationen getreten: Sterg O'Dell, *A Chronological List of Prose Fiction in English Printed in England and Other Countries 1475–1640* (Cambridge, Mass., 1954); Charles C. Mish, *English Prose Fiction, 1600–1700: A Chronological Checklist* (Charlottesville, Va., 1952); William H. McBurney, *A Check List of English Prose Fiction 1700–1739* (Cambridge, Mass., 1960). – Unzuverlässig (aber trotzdem unentbehrlich) bleibt Andrew Block, *The English Novel 1740–1850* (London, 1939; new and rev. ed., 1961). Wichtige, ergänzende bibliographische

lichen Hilfsmittel allzu häufig bei der Bestimmung von anonym und pseudonym erschienenen Werken; ganz vernachlässigt ist das weite Feld der englischen Übersetzungen aus dem Französischen.[27] Zur Ergänzung und Korrektur der Spezialbibliographien mußten daher die modernen Nachdrucke der zeitgenössischen Titellisten[28] sowie die *Short-Title Catalogues*[29] konsultiert werden. Als unentbehrliches Nachschlagewerk bewährte sich schließlich der *General Catalogue of Printed Books* des Britischen Museums, obwohl er den eigenen Bestand der Museumsbibliothek an Roman- und Übersetzungsliteratur des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts nicht vollkommen erschließt.[30] Keine Spezialbibliographie hat es aber bisher vermocht, den im *General Catalogue* versammelten Schatz an Informationen für ihr Gebiet ganz auszuschöpfen.

Hinweise findet man auch in den bereits in Anm. 7 zitierten Spezialuntersuchungen von R. A. Day, P. B. Gove und R. D. Mayo. Zur französischen Romanliteratur vgl. Ralph C. Williams, *Bibliography of the Seventeenth-Century Novel in France* New York, 1931) und S. Paul Jones, *A List of French Prose Fiction from 1700–1750* (New York, 1939). Zur Ästhetik vgl. John W. Draper, *Eighteenth Century English Aesthetics: A Bibliography*, Anglistische Forschungen Heft 71 (Heidelberg, 1931). – Drapers Bibliographie lediglich als Einführung brauchbar. Als Einführung nützlich ist auch die Romanbibliographie in der Diss. von Charlotte E. Morgan, *The Rise of the Novel of Manners. A Study of English Prose Fiction Between 1600 and 1740* (New York, 1911, repr. 1963).

27 Vgl. Joseph E. Tucker, »English Translations from the French 1650–1700: Corrections and Additions to the *CBEL*,« *PQ* 21 (1942), 391–404. – Die von Tucker 1942 bezeichnete Lage der Forschung ist noch unverändert, trotz einiger ergänzender Angaben in den in Anm. 26 aufgeführten neueren Publikationen.

28 Vgl. Edward Arber, *The Term Catalogues 1668–1709. A Contemporary Bibliography of English Literature in the Reigns of Charles II, James II, William and Mary, and Anne*, 3 vols. (London, 1903–1906). – George E. B. Eyre, *A Transcript of the Registers of the Worshipful Company of Stationers from 1640 to 1708 A.D.*, 3 vols. (London, 1913–1914; repr. New York, 1950).

29 Vgl. A. W. Pollard, G. R. Redgrave, et al., *A Short-Title Catalogue of Books Printed in England, Scotland, and Ireland and of English Books Printed Abroad 1475–1640* (London, 1926) und Donald Wing, *Short-Title Catalogue of Books Printed in England, Scotland, Ireland, and Wales, and British America and of English Books Printed in Other Countries 1641–1700*, 3 vols. (New York, 1945–1951). Über den Plan eines *Short-Title Catalogue* für die englische Literatur des 18. Jh.s wird noch diskutiert. Einen ersten Beitrag zur Verwirklichung dieses Plans leisten die Nachdrucke der Listen der Neuerscheinungen in den »Periodicals« des 18. Jh.s. Vgl. die Reihe *English Bibliographical Sources*, ed. by D. F. Foxon, Series I: *Periodical Lists of New Publications*, 8 vols. (London, 1965–1966).

30 Der wissenschaftlich ehrgeizige Plan, den *General Catalogue* zu revidieren, wurde 1954 abgebrochen. Die »Revised Edition« umfaßt deshalb lediglich die Bde. 1–51 (A–DEZ), (London, 1931–1954). – In den Jahren 1959–1966 erschien in rascher Folge ein auf den Bibliotheksbestand von 1955 ergänzter photolithographischer Nachdruck des alten Katalogs von 1881–1905. Diese neue Ausgabe des Katalogs schloß zunächst an die »Rev. Ed.« an und liegt seit 1966 einschließlich eines eben-

Romantheoretisch relevantes Material konnte in reicher Fülle und Vielgestaltigkeit eruiert werden. Die starke Berücksichtigung französischer Zeugnisse ergab sich zwanglos aus der Hegemonie der französischen Romanliteratur und Kritik bis zur Mitte des achtzehnten Jahrhunderts. Daß diese Hegemonie in England anerkannt worden war, beweisen die zahlreichen englischen Übersetzungen der französischen Werke. Für die Mehrzahl der französischen Zeugnisse zur Romantheorie konnten daher zeitgenössische englische Übersetzungen ermittelt werden. Der neue historische Befund widersprach also der konventionellen Methode der Forschung, die englische Romantheorie nationalgeschichtlich zu betrachten, und er bestätigte zugleich den durch Fieldings Romantheorie gegebenen Hinweis auf die Präponderanz der französischen Literatur.[31]

Die hier vorgelegten Studien, die nur einen Teil des eruierten Materials berücksichtigen können, suchen an einigen Beispielen die Beschaffenheit der romantheoretischen Bemühungen des Zeitalters vor Fielding zu demonstrieren. Dabei soll versucht werden, die Fülle der literarhistorischen und dichtungstheoretischen Aspekte deutlich zu machen, die diese intensive historische und poetologische Selbstbesinnung auszeichnet und den Roman als eine Gattung präsentiert, die sich schon vor ihrer weiteren Entfaltung im achtzehnten Jahrhundert ihrer Geschichte und ihrer Eigenart wohl bewußt war. Folgenreich für den Gang der Untersuchungen war die Feststellung, daß die Romantheorie des Jahrhunderts vor Fielding nicht ohne Vorbild neu geschaffen, sondern innerhalb des traditionellen Systems der Poetik ausgebildet und im wesentlichen aus überlieferten Elementen dieses Systems zusammengesetzt wurde. Daraus ergibt sich das Dilemma einer Romantheorie, die den Roman einerseits als selbständige Kunstform etablieren will, andererseits aber die enge

---

falls auf den Bibliotheksbestand von 1955 ergänzten Nachdrucks der »Rev. Ed.« abgeschlossen vor (insgesamt 263 Bände). – Die Neuzugänge der Bibliothek in den Jahren 1956–1965 verzeichnet ein 50 Bände umfassender Ergänzungskatalog: *British Museum: General Catalogue of Printed Books, Ten-Year Supplement, 1956–1965* (London, 1968).

31 Auf die Romanliteratur beschränkt betont dies wieder R. A. Day, *Told in Letters*, 27: »It could be said that between 1660 and 1740 little was done in English letter fiction which the French had not done before and done better. Such a statement is partly a tribute to the dominance of imported fiction over the native product in this period and partly a comparison of the status and caliber of novelists in the two countries.« – Vgl. auch Ludwig Borinski, *Der englische Roman des 18. Jahrhunderts* (Frankfurt am Main und Bonn, 1968). Der Verfasser, der in seine weitgespannten Untersuchungen die romantheoretischen Beiträge des Zeitalters nur gelegentlich mit einbeziehen kann, stellt die Bedeutung der franz. Vorbilder für die Entwicklung der englischen Romanliteratur entschieden heraus.

Verwandtschaft mit dem Epos und dem Drama betonen muß. Die spezifische Beschaffenheit des dichtungstheoretischen Systems, das den Roman sowohl dem Epos als auch dem Drama zuordnen kann, verweist dann auf die Flexibilität der Poetik jener Zeit. Dieser historische Befund widerspricht der bisherigen Forschungskonzeption von einer festgefügten Gattungspoetik des Neoklassizismus.

Angesichts der in dieser Einleitung vorgestellten Forschungslage sowie der Beschaffenheit und Vielfalt des romantheoretisch relevanten Materials dieses Zeitalters ist es offensichtlich, daß es sich bei diesen Studien nicht um eine vollständige oder gar abschließende Darstellung der Entstehungsgeschichte der englischen Romantheorie handeln kann. Die Analysen einiger Hauptaspekte der romantheoretischen Bemühungen des Zeitalters vor Fielding können jedoch der zukünftigen Forschung als Wegweiser dienen zur endgültigen Erschließung einer poetologisch interessanten Epoche, die in ihrer bislang oft verkannten geistigen Beweglichkeit die Grundlagen für die späteren Diskussionen über den Gehalt und die Gestalt der Romanliteratur bereitstellte. Im ganzen sollen die Untersuchungen die Forschung von einer vertrauten und gewiß auch bequemen Tradition befreien, die sich bei dem Gedanken beruhigt, daß die Frühzeit des englischen Romans lediglich ein unbesonnenes, wenn auch produktives Vorspiel auf das intensive theoretische Bemühen seiner Blüte- und Spätzeit darstellt.

TEIL I

Zur Romantheorie im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert

ERSTES KAPITEL

Roman und Romantheorie

1. Das Verneinen der überkommenen Form

Schöpferisches Hervorbringen und theoretische Besinnung sind beim Roman besonders eng verbunden, da er auf Grund seiner spezifischen Eigenschaften die eigene Existenz nie unangefochten behaupten kann. Auch ein fester Platz auf dem Feld der Literatur läßt sich ihm nicht anweisen. Als Spätling der Literatur machte er überall Anleihen und suchte sich doch immer als eigenständige Form zu begründen, die von anderen literarischen Formen abzusetzen sei. Er komplizierte sich seine Stellung noch dadurch, daß er sich häufig von überkommenen Formen des Romans scharf distanzierte, um sich dann selbst als Neuanfang des echten Romans zu bezeichnen. Seine Popularität rief alsbald auch Kritiker herbei, die das mit dem Wort »Roman« nur unzulänglich benannte Phänomen einer neuen Erzählliteratur zu erfassen suchten; einige Kritiker in der Absicht, es mit ihren Mitteln aus der Welt zu schaffen.

Das Bedürfnis nach theoretischer Bestimmung resultierte in der Hauptsache aus drei Spezifika des Romans: einmal, aus der »Weite seiner Form, in welcher fast alle Formen liegen und klappern können«,[1] denn gerade die formale wie auch stoffliche Labilität reizten zur theoretischen Fixierung des einmal Erreichten; es resultierte ferner aus der schwer faßbaren Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte des Romans, die es fast unmöglich macht, über seine Herkunft glaubhaft Rechenschaft abzulegen. Daß ihn die antike Poetik ignoriert hatte, stand zwar der günstigen Aufnahme beim Publikum nicht entgegen, ließ aber andererseits auch die Zweifel an seinem poetischen Wert und Status nie verstummen.

Kein antiker Philologe stellte ihm eine Carte d'identité aus, die es uns erleichtern würde, ihn zu identifizieren. Nicht einmal einen ehrlichen Familien-

[1] Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik, hrsg. und kommentiert von Norbert Miller,* Studienausgabe, Sonderdruck aus Bd. V der Jean-Paul-Ausgabe des Carl-Hanser-Verlags (München, 1963), 248.

namen bekam er: nach Abenteurerart nannte er sich bald so, bald so, und auf Legitimität haltende Literaturpäpste sprachen sowenig wie möglich von ihm.[2]

Das hier von Otto Weinreich skizzierte Schicksal des griechischen Liebesromans teilte aber der europäische Roman der Neuzeit nur teilweise, denn gerade der ungesicherte Status des Romans spornte Romanciers wie Kritiker im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert an, die Ahnenforschung und die so lange versäumte Taufe nachzuholen.

Auf das dritte Spezifikum des Romans machte zuerst Albert Thibaudet aufmerksam: daß nämlich »der eigentliche künstlerische Roman mit einem Nein an die früheren ›Romane‹ begann, wie die eigentliche Philosophie mit einem Nein an die Philosophen beginne«.[3] Thibaudets Beobachtung ist nun mehr als bloß geistreiches Aperçu, das den Ursprung des modernen Romans erklären will. Denn die Absage an die vorgefundenen romanhaften literarischen Erzeugnisse bestimmt nicht allein den Ursprung, sondern auch die weitere Geschichte des Romans, und Walter Pabst kann mit einiger Berechtigung die These aufstellen, »daß das Verneinen der überkommenen Form zum Wesen des Romans gehört, ja vielleicht seine einzige Konstante ist (wenn man von einer gewissen Länge absieht)».[4] Der historische Bestand der europäischen Romanliteratur ist aber noch zu wenig erschlossen und gesichtet, als daß es die Literaturwissenschaft wagen dürfte, diese These in den Rang eines Gesetzes zu erheben, das die geschichtliche Entwicklung des Romans durchwaltet.[5]

---

[2] Otto Weinreich, *Der griechische Liebesroman* (Zürich, 1962), 30. – Die in der Sammlung »Lebendige Antike« erschienene Studie Weinreichs ist ein umgearbeiteter und erweiterter Neudruck des Nachworts zu der in der »Bibliothek der Alten Welt« des Artemis-Verlags, Zürich und Stuttgart, 1950, u. d. T. *Die Abenteuer der schönen Chariklea* erschienenen, von R. Reymer besorgten Übersetzung der *Aithiopica* Heliodors.

[3] Walter Pabst, »Literatur zur Theorie des Romans«, *DVjS* 34 (1960), 268. – Pabst verweist in seinem Forschungsbericht auf dieses »kluge Wort Albert Thibaudets« bei der Besprechung der Monographie von Rafael Koskimies, *Theorie des Romans* (Helsinki, 1935), die noch heute »eine Grundlage für romantheoretische Untersuchungen bildet« (265). Koskimies zitierte aus Thibaudets Buch *Le liseur de romans* (Paris, 1925).

[4] W. Pabst, »Theorie des Romans«, 268. – Pabst bedauert, daß Koskimies die »Konsequenz aus Thibaudets Formel und seinen eigenen Beobachtungen« nicht zu ziehen vermag und sich deshalb selbst dazu zwingt, »die sich fortwährend wandelnden Formen [des Romans] an sehr unklaren Idealvorstellungen zu messen, die nach einem historisch begrenzten Fundmaterial gebildet und zur Norm erhoben sind«.

[5] Die These Pabsts erscheint – etwas aufbereitet für den Versuch einer Wesensbestimmung des modernen Romans – in Adolf Frisés Aufsatz »Roman und Essay«,

Aus dem unübersehbaren Strom der Romangeschichte ragten allerdings schon immer einige große Autoren heraus, deren Werk als Ausgangspunkt neuer Entwicklungsphasen des Romans bezeichnet worden ist.[6] An erster Stelle wird im allgemeinen Cervantes aufgeführt, der sich mit seinem *Don Quijote* gegen die Tradition des Ritterromans stellte und in seiner »Vorbildlichkeit für die Form des Romans und für die Schaffensweise des Romandichters«[7] selbst traditionsstiftend wurde. Im englischen achtzehnten Jahrhundert bezeichnete sich Fielding dann selbst als »the founder of a new province of writing«;[8] den Anspruch auf Originalität bestätigten ihm die Zeitgenossen ebenso wie später die gelehrten Historiker des Romans.[9] Wenige Jahre vor Fieldings Debut als

---

in: Adolf Frisé (Hrsg.), *Definitionen. Essays zur Literatur* (Frankfurt, 1963). Frisé bemerkt dort zu den Formwandlungen des Romans: »Womöglich haben wir es hier mit einer Tendenz zu tun, die sich keineswegs nur aus einer Summierung von Zufällen erklären läßt, die vielmehr dem Roman gesetzhaft innewohnt, – am Ende freilich könnte das eine Tendenz sein, die es nicht mehr erlaubt, den Roman strukturell als etwas zu sehen, das gegebenenfalls durch Einwirkungen von außen verändert wird oder das sich verändern läßt, sondern daß man ihn umgekehrt als eine literarische Ausdrucksweise ansehen muß, die unaufhaltsam, sozusagen unersättlich ... von sich aus auf Veränderungen und Eroberungen drängt, ja deren immanentes Ziel eben die Erschließung stets neuer Möglichkeiten ist« (139f.).

6 Einen ersten Überblick (unter dem Aspekt des »Realismus« und unter Einbeziehung anderer Nationalliteraturen) gibt Robert G. Davis, »The Sense of the Real in English Fiction«, *CL* 3 (1951), 200–217. – Verschiedenartige Neueinsätze der Romankunst der Vorläufer Wielands beschreibt Gerd Matthecka in der von Friedrich Beißner angeregten Dissertation (masch.schr.) *Die Romantheorie Wielands und seiner Vorläufer* (Tübingen, 1956). – Zum modernen Roman vgl. Alain Robbe-Grillet, der feststellt, »que le roman depuis qu'il existe a toujours été nouveau ... Flaubert écrivait le nouveau roman de 1860, Proust le nouveau roman de 1910« (*Pour un Nouveau Roman,* Paris, 1963, S. 10).

7 Werner Brüggemann, *Cervantes und die Figur des Don Quijote in Kunstanschauung und Dichtung der deutschen Romantik,* Spanische Forschungen der Görresgesellschaft, Zweite Reihe, Bd. 7 (Münster, 1958), 49. – Die einzigartige Vorbildhaftigkeit des *Don Quijote* wird von Lionel Trilling in seinem Essay »Manners, Morals, and the Novel« (1947) – auch wohl unter dem Eindruck der Vierhundertjahrsfeiern von Cervantes' Geburtstag – sehr prononciert herausgestellt: »In any genre it may happen that the first great example contains the whole potentiality of the genre. It has been said that all philosophy is a footnote to Plato. It can be said that all prose fiction is a variation on the theme of *Don Quixote.*« Zit. nach Trillings Essayband *The Liberal Imagination,* Mercury Books 5 (London, 1961), 209.

8 Henry Fielding, *The History of Tom Jones,* vol. I, Ev.Lib. No. 355 (London, [1909], last repr. 1955), 39 = Book II, Chapter 1. – Diese Ausgabe künftig zitiert als *Tom Jones.*

9 Vgl. die anonyme zeitgenössische Würdigung von Fieldings Romankunst: *An Essay on the New Species of Writing Founded by Mr. Fielding* (London, 1751). – George Saintsbury glaubt – in einem umfassenderen Sinne noch als Trilling von

Romanautor hatte sein Landsmann Richardson einen Roman in der bewußten Absicht verfaßt, mit diesem Werk eine neue literarische Form in die englische Literatur einzuführen. Die Geschichte der *Pamela*, so hatte er gehofft, »might possibly introduce a new species of writing«.[10] Daß sich auch kleinere Schriftsteller in der Erfindung neuer Romanformen üben wollten, zeigt das Beispiel Horace Walpoles, der durch Vermischung zweier Formen der Romanliteratur eine neue Form auszubilden trachtete, die zusätzlich wesentliche Elemente der dramatischen Kunst Shakespeares entlehnen sollte.[11] Rückblickend auf die Romanproduktion des achtzehnten Jahrhunderts sieht Walter Scott erst in den Romanen Jane Austens einen echten Neubeginn, der den Roman des neunzehnten Jahrhunderts definitiv von dem des voraufgehenden Jahrhunderts abhebt.[12] Auch für die eigene Romankunst sucht er das Problem des Neuanfangs innerhalb einer bereits vielfältig ausgebildeten literarischen Form zu lösen; wie vor ihm Fielding, war auch er um eine besondere Bezeichnung der eigenen Leistung verlegen, da er sie nicht in unmittelbare Beziehung zu bereits vorliegenden Erzählformen gebracht wissen wollte. Im ersten Kapitel seines Romans *Waverley; or, 'Tis Sixty Years Since* von 1814 begründet er ausführlich, warum er für seinen

---

Don Quijote –, daß in Fieldings Werken alle späteren Entfaltungen der Romanliteratur potentiell enthalten seien. Vgl. sein Buch *The English Novel* (London, 1913), 114: »Almost every kind of novel exists – potentially – in his Four (the custom of leaving out *Jonathan Wild* should be wholly abrogated), though of course they do not themselves illustrate or carry out at length many of the kinds that they thus suggest.«

10 Vgl. den Brief an Aaron Hill, Januar/Februar 1741, in: John Carroll (Ed.), *Selected Letters of Samuel Richardson* (Oxford, 1964), 41. – George Saintsbury führt *Pamela* als Ahnherrin der englischen Romantradition auf in der »Introduction« zu Samuel Richardson, *Pamela*, vol. I, Ev.Lib. No. 683 (London, [1914], last repr. 1960), v: »As a matter of actual historic fact, *Pamela* has no slight claim to be called the ancestress of all English novels since.«

11 Vgl. W. S. Lewis (Ed.), *Horace Walpole. The Castle of Otranto, A Gothic Story* (London, O.U.P., 1964). – Zu Walpoles Romantheorie vgl. hier sein »Preface to the Second Edition« [1765], 7–12. – Die oft wiederholte Behauptung (neuerdings wieder von E. Wolff, *Der englische Roman*, 125: »absolut neuartige Romanform«), Walpole habe mit dem *Castle of Otranto* die sog. »Gothic novel« begründet, ist eine Fiktion der Literaturgeschichte, die aus Bequemlichkeit und nationalgeschichtlicher Befangenheit die Vorläufer Walpoles in der Romanliteratur des 18. Jahrhunderts nicht zur Kenntnis nehmen will. – Für Ludwig Borinski ist Smollett der Begründer des »romantischen Schauerromans«; vgl. seine Monographie *Der englische Roman des 18. Jahrhunderts*, 244. Auf der folgenden Seite seiner Monographie weist Borinski jedoch auf einige meist französische Vorläufer dieses Romantyps hin.

12 Vgl. seine Besprechung von Jane Austens Roman *Emma*, in: *The Quarterly Review*, vol. XIX (1815/16), 188–201.

Roman auf eine Gattungsbezeichnung verzichten mußte, die ihn mit früheren Romanformen verbinden würde, und erklärt kategorisch:

> I would have my readers understand that they will meet in the following pages neither a romance of chivalry nor a tale of modern manners.[13]

Es liegt auf der Hand, daß auch schon Defoe, der ein Jahrhundert vor Scott die englische Roman*kunst* eröffnet hatte, seine Romane von der minderwertigen Roman*literatur* seiner Zeit absetzen wollte. Defoe betonte den »Wahrheits«-Charakter seiner Werke, eine Eigenschaft, gegen die von den zeitgenössischen »romances« und »novels« immer wieder verstoßen wurde. Wie die Vorwörter zu seinen verschiedenen Romanen ausweisen, konnte er sich aber – wie die Mehrzahl seiner Nachfolger – auf keinen neuen Gattungsnamen für seine Erzählkunst festlegen. Defoe nahm allerdings auch seine Wahrheitsfiktion nicht zu ernst, wie z. B. der Schluß des Vorworts zu seinem Roman *Colonel Jacque* aus dem Jahr 1722 zeigt:

> no Objection can lye against it [this Story], neither is it of the least Moment to enquire whether the Colonel hath told his own Story true or not; If he has made it a *History* or a *Parable*, it will be equally useful, and capable of doing Good; and in that it recommends it self without any other *Introduction*.[13a]

2. Das kritische Bewußtsein des Romanciers

Schriftsteller, die mit ihren Werken eine neue Phase der künstlerischen Entwicklung einer literarischen Form einleiten wollen, werden sich notwendigerweise die Frage stellen, wie denn diese neue Kunst beschaffen sein müsse. Da aber jeder echte Schriftsteller für sich das Recht fordert,

---

13 Zit. nach der Ausgabe der *Nelson Classics* (London, etc., o. J.), 11. – Diese Ausgabe enthält auch das »General Preface« aus dem Jahre 1829 zu den »Waverley Novels«.

13a Daniel Defoe, *The History and Remarkable Life of the Truly Honourable Col. Jacque . . . ed. with an Introduction by Samuel Holt Monk* (London, OUP, 1965), »The Preface«, 2. – Diese Ausgabe folgt dem Erstdruck von 1722. Die Ausgabe dieses Romans in der Shakespeare Head Edition der Werke Defoes (Oxford, 1927) folgt der 5. Auflage von 1739. Das Vorwort ist dort von fremder Hand umgeschrieben. Der Schlußabsatz lautet dort: »A Book founded on so useful a Plan, . . . can require no Apology. Nor is it of any Concern to the Reader, whether it be an exact historical Relation of real Facts, or whether the Hero of it intended to present us, at least in part, with a moral Romance: On either Supposition it is equally Serviceable for the Discouragement of Vice, and the Recommendation of Virtue.« (VIII).

nach seiner persönlichen Kunstauffassung zu komponieren und mit seiner Kunst neue Wege zu beschreiten, ist die Frage nach der bewußten Gestaltung des Künstlers nicht nur dann aufzuwerfen, wenn zugleich mit dem Werk ein Programm vorgelegt wird, sondern ist allgemein als eine Grundkomponente künstlerischen Hervorbringens zu betrachten. Die Kritik hat jedoch häufig seit dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts den Anteil des Unbewußten am Zustandekommen der künstlerischen Leistung über Gebühr akzentuiert, und damit eine dem künstlerischen Schaffensprozeß nicht gerecht werdende Antinomie zwischen Schöpfung und Bewußtsein postuliert. So erregt sich Schiller in einem Brief an Goethe vom 26. Juli 1800 über »den Einfluß Schlegelscher Ideen«, nach denen »das wahre Hervorbringen in Künsten ganz bewußtlos sein muß«; seine Erbostheit über »dieses hohle, leere Fratzenwesen« bekundet dann die ironische Mahnung an Goethe:

> Sie haben also sehr unrecht, sich wie bisher rastlos dahin zu bemühen, mit der größtmöglichen Besonnenheit zu arbeiten und sich Ihren Prozeß klar zu machen.[14]

Zumal die Vorstellung, daß das epische Genie ein komplexes Erzählgebilde nur aus der Intuition, aus dem schöpferischen Unbewußten aufbaut, bleibt reiner Mystizismus, und Goethe rechnet sie auch – weniger aufgebracht als Schiller – »wie billig zu den merkwürdigen Erscheinungen und Zeichen der Zeit«.[15] Sie behielt aber eine erstaunliche Lebenskraft und leitet auch noch die wissenschaftliche Darstellung des Romanproblems in Franz K. Stanzels Monographie *Typische Formen des Romans,* die davon ausgeht, daß die »Geschichte des Romans vor Flaubert und Henry James im Vergleich zu jener der anderen literarischen Gattungen der gleichen Zeit« von einem »virtuose[n] Dilettantismus« und einer »inspirierte[n] Amateurhaftigkeit seiner Autoren« bestimmt wird.[16] Doch der Romancier, der ein weitgespanntes und vielgestaltiges Werk konzipiert und ausführt, muß sich zu allen Zeiten seinen »Prozeß« klar machen, sosehr er auch andererseits aus der spezifischen, nichtintellektuellen dichterischen Begabung schöpft. Tritt er zudem noch mit dem programmatisch vorgetragenen Anspruch auf, mit dem eigenen

---

[14] Hermann Dollinger (Hrsg.), *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe,* Kröners Taschenausgabe Bd. 197 (Stuttgart, 1948), 283f.

[15] H. Dollinger (Hrsg.), *Briefwechsel,* 286. – Goethe im Brief an Schiller vom 29. Juli 1800.

[16] F. K. Stanzel, *Typische Formen des Romans,* 4. – Als müßige Spekulation erweist sich die anschließende Behauptung Stanzels: »Es ist sehr unwahrscheinlich, daß eine einläßliche Theorie des Romans von diesen Autoren überhaupt beachtet, geschweige denn respektiert worden wäre.«

Werk Neues zu schaffen und das Alte zu überwinden, so muß er über die Verfahrensweisen und Möglichkeiten seines Schaffens reflektieren und wird auch den Leser von den Ergebnissen seiner Überlegungen und Einsichten unterrichten.[17] Diese kritische Bewußtheit ist bei Cervantes und bei Fielding und Wieland ebenso zu finden wie später bei den Romanciers des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts, und sie bekundet sich auch in jüngster Zeit in der einfachen Feststellung Alain Robbe-Grillets:

> Je ne suis pas un théoricien du roman. J'ai seulement, comme tous les romanciers sans doute, aussi bien du passé que du présent, été amené à faire quelques réflexions critiques sur les livres que j'avais écrits, sur ceux que je lisais, sur ceux encore que je projetais d'écrire.[18]

3. Das Beispiel: Cervantes und Fielding

Die Geschichte des europäischen Romans der Neuzeit begleiten daher mannigfache romantheoretische Versuche und Abhandlungen. Soweit sie der literaturwissenschaftlichen Forschung zugänglich waren, sind sie schon häufig erörtert worden, doch zumeist wurden sie nur isoliert betrachtet, das heißt unter Mißachtung anderer zeitgenössischer Ausführungen über den Roman und ohne ihren Zusammenhang mit der allgemeinen literarischen Kritik zu untersuchen.[19] So besteht keineswegs Einigkeit über die Frage, worin denn das Neuartige der Romankunst einzelner Autoren bestehe. Ist Fielding etwa der Begründer einer spezifischen Form des realistischen Romans, da er *Tom Jones* für ein Publikum schrieb,

---

17 Wenn daher Paul Ernst über die Schaffensweise Fieldings schreibt: »Fielding war kein bewußter und überlegter Künstler, er war eine Art Naturkind, der mit seinen Gaben und Erfahrungen, wie er sie nun eben hatte, seine Arbeit machte«, so ist diese Charakterisierung nicht allzu wörtlich zu nehmen (wie Ernst dies seinerseits von Scotts Ausführungen über Fielding empfiehlt). Vgl. Ernsts »Nachwort« (1925) zur deutschen Ausgabe des *Tom Jones* in der Sammlung »Das Epikon« des Paul-List-Verlags. – Zit. nach Paul Ernst, *Gedanken zur Weltliteratur. Aufsätze* (Gütersloh, 1959), 226f. Dort über Scotts Fielding-Aufsatz S. 216.

18 Alain Robbe-Grillet, »A Quoi Servent Les Théories«, *Pour un Nouveau Roman* (Paris, 1963), 7.

19 Ein eklatantes Beispiel aus jüngster Zeit ist die Behandlung der Romantheorie Fieldings in dem weit verbreiteten Buch des Cambridger Literarhistorikers G. Watson, *The Literary Critics*, 72–80. – Watson betont den – vom Autor selbst nie erhobenen – Anspruch Fieldings, »to pioneer novel criticism in English« (74), um dann diese romantheoretischen Bemühungen ohne Berücksichtigung ihrer zeitgenössischen Voraussetzungen als »false start« und »failure« abzutun.

which had not yet seen any works of fiction founded upon the plan of painting from nature,[20]

oder darf man behaupten, daß

Fielding auch und vor allem der Begründer einer ganz speziellen Tradition ist und in diesem Sinne wirklich als »the founder of a new province of writing« gelten muß, nämlich des auktorialen Romantyps?[21]

Grundlegende Meinungsverschiedenheiten bestehen auch über die literarhistorische Bedeutung der einzelnen Romantheorien. Wenn zum Beispiel Cervantes' Behauptung, daß sich die epische Dichtung ebensogut in Prosa als in Versen schreiben lasse, schon bei seinen Lesern keinen Anstoß erregte,[22] so kann es nicht wahr sein, daß fast anderthalb Jahrhunderte später die gleichlautende These Fieldings den Zeitgenossen »geradezu als eine Ungeheuerlichkeit«[23] erschien. Cervantes' *Don Quijote* war in England mehrfach neu übersetzt worden und gehörte zu den am häufigsten verlegten Romanen des englischen achtzehnten Jahrhunderts.[24] Die dort ausgeführten Gedanken zur Romantheorie waren Be-

---

[20] Sir Walter Scott, *The Lives of the Novelists*, Ev.Lib. No. 331 (London, 1910, repr. 1928), 63. – Auf die von Scott gewürdigte Echtheit der Charaktergestaltung (*ebd.*, 64: »the truth, force, and spirit of the characters«) gründet auch Lionel Stevenson den Prioritätsanspruch Fieldings: »Hence Fielding became the first novelist to give the impression of frankly and fully recording normal behavior.« (*The English Novel*, Boston, 1960, 105).

[21] Dietrich Rolle, *Fielding und Sterne. Untersuchungen über die Funktion des Erzählers*, Neue Beiträge zur Englischen Philologie, hrsg. v. Edgar Mertner, Bd. 2 (Münster, 1963), 7. – Der Anspruch, Fielding habe den »auktorialen Romantyp« begründet, läßt sich nicht aufrechterhalten, wenn man beachtet, daß seine literarischen Vorbilder Cervantes und Scarron die auktoriale Erzählform bereits vollendet beherrscht hatten. – Weitere Hinweise auf »Vorgänger« Fieldings findet man in der (von Rolle nicht angeführten) umfangreichen Studie von W. C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (The Univ. of Chicago Press, 1961).

[22] Vgl. E. C. Riley, *Cervantes's Theory of the Novel* (Oxford, 1962), 52: »Vives, Soto de Rojas, Lugo y Dávila, Cascales, Lope de Vega, and González de Salas are a few of the others who referred to works of imaginative prose as poetry. There was nothing unusual or original about Cervantes's observation.« – Riley bezieht sich auf Cervantes' Ausführungen über den Roman im *Don Quijote*, Buch I, Kap. 47.

[23] E. Wolff, *Der englische Roman*, 61.

[24] Über die Aufnahme des Cervantes in England vgl. den (für die romantheoret. Forschung unergiebigen) Aufsatz von Edwin B. Knowles, »Cervantes and English Literature«, in: Angel Flores and M. J. Benardete (Eds.), *Cervantes Across the Centuries* (New York, 1947), 267–293. – Die Beliebtheit des *Don Quijote* als »universal classic« (Fielding) zeigt – vielleicht eindringlicher als das wissenschaftliche Referat – der imposante Bestand der Bibliothek des Britischen Museums an Ausgaben der englischen Übersetzungen des 17. und 18. Jahrhunderts; nachgewiesen im *British Museum General Catalogue*, rev. ed., vol. 34 (London and Beccles, 1941), Sp. 782–790.

standteil der allgemeinen literarischen Diskussionen des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, und zahlreiche Kritiker und Romanautoren hatten sie sich in mehr oder weniger veränderter Form bis zur Zeit Fieldings zu eigen gemacht, so daß sie den Lesern des *Joseph Andrews* und des *Tom Jones* wohl vertraut waren. Deshalb finden sich auch in der zeitgenössischen Würdigung seiner Werke keinerlei Hinweise auf die von der modernen Literaturwissenschaft postulierte Reaktion.[25] Man nahm im Gegenteil die Bemühungen Fieldings, den Roman mit dem Epos in Beziehung zu bringen, gelassen auf; man stritt nicht über die Theorie,[26] sondern über das für die Leserschaft Wichtigere, die Praxis.

4. Die literaturfähige Gattung Roman

Und hier gab es zu streiten genug, denn der Roman war zwar zur Zeit Fieldings schon längst als literarische Macht etabliert, doch ließen sich »die prosaischen Homere« nie auf bestimmte Stoffe und Formen ihrer Kunst festlegen. Trat dann doch ein Kritiker wie Friedrich von Blankenburg mit der Absicht auf, dem Roman verpflichtende Gesetze zu nennen, so erinnerte sein Rezensent wieder an die ungeheure stoffliche und formale Variabilität der Erzählkunst in Prosa, die den Erfolg der kritischen »Unternehmung« von vornherein in Frage stellen mußte. Angesichts der »Kompositionen von solchem Umfange und solcher Mannigfaltigkeit, als der Roman ist«, konnte er nur noch resignierend ausrufen:

> Was unter dem Monde geschiehet, oder auch geschehen könnte, ist ihr Stoff; und wer kann ihre Formen zählen?[27]

---

[25] Das 46 Seiten umfassende anonyme *Essay on the New Species of Writing Founded by Mr. Fielding* (1751) betont mehrfach die Originalität der *künstlerischen* Leistung Fieldings, zeigt sich aber nie von der Kühnheit der theoretischen Postulate beeindruckt. – Selbst die von einem anonymen »Orbilius« verfaßte Schmähschrift *An Examen of the History of Tom Jones, a Foundling* (London, 1750), die sich auf über einhundert Seiten über die Immoralität und Irreligiosität des *Tom Jones* erregt, kann sich über Fieldings Theorie nicht empören.

[26] Daß die Theorie vom komischen Prosa-Epos keine absolute Neuerung gewesen war, zeigt Ethel Margaret Thornbury, *Henry Fielding's Theory of the Comic Prose Epic,* University of Wisconsin Studies in Language and Literature, No. 30 (Madison, 1931). Thornbury weist zu Recht darauf hin, daß Fielding »worked out his problems on the basis of critical discussions which had gone on for several centuries and which have their roots ultimately in the remote past« (167).

[27] *Der Teutsche Merkur,* hrsg. v. C. M. Wieland, Bd. 7, 3. Stück (Weimar, Sept. 1774), 351. – Die Zitate sind der anonymen Rezension von Blanckenburgs *Versuch* entnommen. Zur Verfasserschaft dieser Rez. vgl. Eberhard Lämmert in: *Friedrich*

Die Diskussion über die inhaltlichen und formalen Möglichkeiten des Romans konnte sich daher an jedem neuen Werk der Erzählprosa entzünden. Dabei stellten sich die gebildeten Leser und die professionellen Kritiker aber nicht nur die Frage, »was der rechte Inhalt des Romans sei«,[28] sondern sie interessierten sich auch eingehend für die Darstellungsarten und Bauformen dieser vielgestaltigen Erzählkunst. War ein Romanschreiber gar in der Lage, die eigene Kunst mit den Mitteln der literarischen Kritik zu definieren und zu beschreiben, so wurde diese poetologische Selbstbesinnung dankbar aufgenommen und als Grundlage literarischer Urteilsbildung verwandt.[29] Die Romanciers selbst – und häufig wohl auch ihre Verleger – verfolgten aber mit den theoretischen Betrachtungen, die den Werken beigegeben wurden, noch ein weiteres Ziel: sie sollten einmal die gebildeten Leser über die poetische Würde und die kritische Angemessenheit der zeitgenössischen Erzähl-

---

von Blanckenburg, Versuch über den Roman, Faksimiledruck der Originalausgabe von 1774 (Stuttgart, 1965), »Nachwort«, 586. Als vermutlicher Autor dieser Rez. wird verschiedentlich Wieland angesehen; Lämmert hält dies für unwahrscheinlich. – Obwohl die gesamte Forschung »Blankenburg« schrieb, entschloß sich L., die eigene Namenschreibung Blanckenburgs wieder aufzunehmen (584, Anm. 1). – Nach dem Faksimiledruck des *Versuch*[s] *über den Roman* (Stuttgart, 1965) wird künftig zit.: Blanckenburg, *Versuch.*

28 F. K. Stanzel, *Typische Formen des Romans*, 3. – Nach Stanzel, der die Geschichte der Romantheorie kaum beachtet, hat erst Henry James »die konventionelle, inhaltsbestimmte Romankritik« der älteren Poetik des Romans überwinden können (vgl. Stanzels Anm. 4 im Anmerkungsteil seiner Monographie S. 72f.). Stanzel folgt hier den Ansichten der sog. »neukritischen« Literaturwissenschaft (vor allem in Nordamerika), nach denen sich das Problem der *Technique* für den Roman erst recht spät gestellt habe. – Vgl. z. B. den auch von Stanzel in diesem Zusammenhang angeführten Aufsatz von Mark Schorer »Technique as Discovery« [1948]; neuerdings leicht zugänglich in der oft nachgedruckten Paperback-Ausgabe: William Van O'Connor (Ed.), *Forms of Modern Fiction. Essays Collected in Honor of Joseph Warren Beach*, Midland Book MB 16 (Bloomington, 1959), 9–29. Schorers Essay zeugt von der typischen Bewußtseinslage der »neukritischen« Literaturwissenschaftler; obwohl er z. B. Daniel Defoe keine »adequate resources of technique« (13) zubilligen kann, stellt er doch grundsätzlich fest: »one cannot properly say that a writer has no technique, or that he eschews technique, for, being a writer, he cannot do so« (11).

29 Vgl. *An Essay on the New Species of Writing Founded by Mr. Fielding: With a Word or Two upon the Modern State of Criticism* (London, 1751), 16: »But as Mr. *Fielding* first introduc'd this new kind of Biography, he restrain'd it with Laws which should ever after be deem'd sacred by all that attempted his Manner; which I here propose to give a brief Account of.« – Diese Feststellung des unbekannten Kritikers bestätigt Alan D. McKillop in seiner »Introduction« zum Neudruck des Essays: Alan D. McKillop (Ed.), *An Essay on the New Species of Writing Founded by Mr. Fielding 1751, ARS*, Publication No. 95 (Los Angeles, 1962): »The novelist [i.e. Henry Fielding] not only delights him [i.e. the author of this essay] with the story but tells him what to think about it« (2).

literatur informieren, um ihre Freude am Romanlesen durch intellektuelle Rechtfertigungen zu erhöhen; und sie sollten ferner das Interesse standesbewußter Romankäufer, das meist nur stofflicher Neugierde entsprang, durch den Hinweis auf den »gesicherten« Status des literarischen Produkts legitimieren. So erklärt zum Beispiel die Cambridger Kaffeehausbesitzerin und Schriftstellerin Mary Davys im Vorwort zu der zweibändigen Ausgabe ihrer Werke, daß sie in ihren Romanen streng auf die Einheit der Handlung geachtet habe,

> which is the great rule prescribed by the critics, not only in tragedy and other heroic poems but in comedy too.[30]

Und der Kritiker Charles Gildon, der 1718 eine *Complete Art of Poetry in Six Parts* vorgelegt hatte, versichert ein Jahr später dem Earl of Lincoln in einer Sarah Butlers *Milesian Tales* beigegebenen Widmung:

> The following Sheets, my Lord, ... are allow'd by the Learned to be a useful sort of poetry, tho' without the advantageous Harmony of Verse.[31]

Auch der Hinweis auf den literarhistorischen Rang eines Romanautors, der noch – wie im Falle der englischen Heliodor-Ausgabe Nahum Tates – durch »Testimonies Ancient and Modern« belegt wurde, konnte sein Werk einem vornehmen Gönner empfehlen. Der spätere *poeta laureatus* geht aus von der »fix'd Reputation of the Work in the Original« und erläutert dann dem Herzog von Beauford, dem Adressaten der dem Roman vorangestellten Widmung:

> Beside the Testimonies of the Learned for my Author, it is yet to be added, That he was not only the First who attempted this way of Writing, but the Best. The *Cassandra* and *Cleopatra* of the *French* were Scions from this Stock.[32]

---

30 [Mary Davys,] *The Works of Mrs. Davys: Consisting of Plays, Novels, Poems, and Familiar Letters in Two Volumes* (London, 1725), »The Preface«. – Zit. nach W. H. McBurney (Ed.), *Four Before Richardson*, 235f.

31 [Sarah Butler,] *Milesian Tales: or, Instructive Novels for the happy Conduct of Life* ... (London, 1719), »The Epistle Dedicatory«, p. ix. – Vgl. McBurney, *A Check List*, No. 96a: »Charles Gildon, who signs the dedication, says that Mrs. Butler is dead; he may have written this work.«

32 [Heliodor,] *The Triumphs of Love and Constancy: A Romance. Containing the Heroick Amours of Theagenes & Chariclea. In Ten Books. The first Five Rendred by a Person of Quality, the last Five by N. Tate.* (London, 1687), »The Epistle Dedicatory«, [Bl.] A 2 [a.b.] – Die »Testimonies Ancient and Modern, Concerning the following Work« folgen nach S. 227 auf acht unpaginierten Seiten.

5. Die Grundsituation der Romantheorie

Die romantheoretischen Betrachtungen der Autoren und Kritiker konnten auf kein allgemein anerkanntes Meisterwerk der Romanliteratur verweisen, aus dem sich – wie etwa die antiken Kritiker aus den Werken Homers für die Gattung des Epos – verbindliche Normen für die Erzählliteratur in Prosa herleiten ließen. Man hielt sich deshalb an verschiedene Ausprägungen der Romanliteratur, die mit dem Anspruch auftraten – oder denen der Anspruch von der Tradition und Kritik verliehen wurde –, über die Masse der gewöhnlichen Romane hinauszuragen. Sie wurden zu Mustern der noch nicht überzeugend definierten Gattung Roman erklärt und konnten den Kritiker veranlassen, selbst »ein Aristoteles für die prosaischen Homere zu werden«.[33] Was der antike Kritiker für das Epos und Drama seiner Zeit geleistet hatte, suchte nun der moderne Kritiker für die ihm vorliegende Erzählliteratur zu unternehmen. Im Falle des Fieldingschen Romantyps war dies leicht zu tun, denn der Autor hatte selbst die Regeln seiner Kunst angegeben. Doch zieht der Kritiker, der sie im Traktat zusammenstellt, um mit ihrer Hilfe die in der Nachfolge Fieldings entstandenen Romane[34] zu beurteilen, die Parallele zur Praxis der Alten und erklärt:

> The first Critics drew their Rules from the first Professors of the Art they made their Observations on; which were afterwards the settled Standards by which the Worth of their Successors was to be determin'd. In Imitation of so great an Example are the Rules for the future Historians of this kind drawn from the Works of their Original Mr. *Fielding*.[35]

Der Kritiker des Romans nahm also an, daß die Normen der antiken Poesie aus der Deskription zeitgenössischer Meisterwerke entstanden waren. In Nachahmung des antiken Beispiels suchte er dann aus der vorbildlichen modernen Leistung die Maßstäbe für die Beurteilung der zeitgenössischen Werke zu gewinnen, die zugleich den Autoren als verpflichtende Hinweise für das zukünftige Hervorbringen dienen sollten. Denn der Kritiker des achtzehnten Jahrhunderts hoffte, daß der normative Charakter, den das Traditionsbewußtsein einer gelehrten Nach-

---

[33] *Der Teutsche Merkur*, Bd. 7, 3. Stück (1774), 351.

[34] Vgl. den humorvollen Hinweis des anonymen Verfassers der *History of Charlotte Summers, The Fortunate Parish Girl. In Two Volumes* (London, o.J., [um 1750]), I, 3: »I am the first Begotten, of the poetical Issue, of the much celebrated Biographer of *Joseph Andrews*, and *Tom Jones*.«

[35] *An Essay on the New Species of Writing*, »Preface«, S. II.

welt der antiken Poetik verliehen hatte, auch auf die neu formulierte Romantheorie übertragbar sein werde.

Diese Hoffnung erwies sich als trügerisch, obwohl die Romankritiker seit den Tagen Fieldings und Diderots immer wieder an ihr festhalten und sich den Anschein geben, sie »wüßten bestimmt und unbedingt, was einen Roman ausmache und was ihn von einem unterscheide, der keiner sei«.[36] Die Romantheorie konnte aber die Analogie zur antiken Poetik nie weit führen, denn ein entscheidender Unterschied zur Theorie der überlieferten Gattungen bestand von Anfang an: Im Gegensatz zu den festen Gattungsvorstellungen, die der Epen- und Dramentheorie zugrunde lagen, mußte die Gattungsvorstellung der Romantheorie immer wieder variiert und neu bestimmt werden. Denn die Wandelbarkeit einer Kunstform, zu der *Moll Flanders* wie *Pamela* und *Tom Jones*, *Manon Lescaut* wie *Don Quijote*, und die *Princesse de Clèves* ebenso wie der *Simplicissimus* und die *Asiatische Banise* gehörten, erlaubte es nicht, die einmal gewonnene Definition als gesicherten Besitz einer etablierten Romantheorie zu überliefern. Es lag vielmehr gerade im Wesen des Romans begründet, daß der Versuch, ihn theoretisch zu erfassen, immer wieder neu unternommen werden mußte. Denn er ist – woran Alain Robbe-Grillet wieder erinnert – »seit er existiert, immer ein ›neuer‹ Roman gewesen«.[37]

Aus dieser spezifischen Eigenschaft des Romans resultiert auch die besondere Lage des Romanautors bei der Ausbildung von Romantheorien. Er überläßt die Formulierung meist nicht den Kritikern, sondern sucht selbst die theoretische Rechtfertigung seines Schaffens zu geben. Da die Kritik den Roman ohnehin keinen »heiligen und unveränderlichen Gesetzen« unterwerfen konnte, genossen seine Verfasser die einzigartige Freiheit,

---

36 Guy de Maupassant, *Pierre und Jean. Mit der Vorrede »Der Roman«*. Übertragen von Josef Halperin (Zürich und Stuttgart, 1963), »Der Roman«, 8f. – Maupassant polemisiert am Anfang dieser berühmten Vorrede (1887) gegen Kritiker, die für den Roman »bestimmte, unabänderliche Kompositionsregeln aufstellen« (9) wollen. »Quelles sont ces fameuses règles? D'où viennentelles? Qui les a établies? En vertu de quel principe, de quelle autorité et de quels raisonnements?« M. weist dann nach, daß sich die scheinbare Autorität dieser Regeln lediglich aus der persönlichen Vorliebe der Kritiker für bestimmte Romane herleitet. – Französ. Text nach der von P. Cogny besorgten Ausgabe von *Pierre et Jean*, Editions Garnier (Paris, 1959), 5.

37 A. Robbe-Grillet, *Argumente für einen neuen Roman*, prosa viva 18 (München, 1965), 9. – Zum französischen Original vgl. Anm. 6 dieses Kapitels.

sich selbst Gesetze geben zu dürfen ... Und man hat sie blos an die allgemeine billige Forderung, von der man keine Art von Autoren lossprechen kan, an die Pflicht der Unterhaltung und des Unterrichts gebunden.[38]

Für den Roman war also nur ein Grundgesetz der allgemeinen Ästhetik verbindlich, das der allgemein anerkannten Forderung der *Ars Poetica* des Horaz »aut prodesse volunt aut delectare poetae« entsprach. Über die spezifischen Kunstmittel, die ein Autor als Romanschriftsteller zur Erfüllung seiner dichterischen Pflichten gebrauchen mußte, war sich die Kritik nicht ganz im klaren. Nur der praktizierende Autor konnte sie genau kennen: Er übernahm sie von seinen Vorbildern, wobei er sich nicht an Gattungsgrenzen hielt und vor allem dem Drama manches abschaute; er wandte sie im eigenen Werk an und experimentierte mit ihnen in der schöpferischen Willkür des von keiner beengenden Regel gebundenen Schaffenden; und so fiel ihm auch fast von selbst die Aufgabe zu, diese Kunstmittel des Romanciers zu beschreiben und sein literarisches Produkt zu definieren. Diese Definition konnte eigentlich nie für den »Roman« allgemein gelten; sie suchte fast immer nur einen bestimmten Romantyp zu erfassen, den der Autor als Vorbild erkannt hatte und dem er auch im eigenen Schaffen nachstrebte.[39]

Mit der Frage, *wie* der Roman zu definieren sei, mußten sich jedoch Romanautor und Kritiker gemeinsam beschäftigen. Sowohl der Autor, der sich zu seinem Werk theoretisch äußerte, als auch der Kritiker, der ihm in der kritischen Analyse des Romans folgen wollte, mußten die Romantheorie erst »erfinden«, da sie auf keine eigenständige Theorie der Erzählliteratur in Prosa rekurrieren konnten. Diese Grundsituation der literarischen Kritik beschreibt E. C. Riley für das Zeitalter des Cervantes:

---

[38] *Der Teutsche Merkur,* April 1773, »Beurtheilung des deutschen Original-Romans, Sophiens Reise von Memel nach Sachsen, in fünf Theilen. 1770–1773, Leipzig bei Junius«, 78. – Diese Rezension des Romans von Johann Timotheus Hermes stammt nicht (wie Martin Sommerfeld, »Romantheorie und Romantypus der deutschen Aufklärung«, *DVjS* 4, 1926, 474, im Anschluß an Grubers Wieland-Ausgabe schreibt) von Wieland selbst. Sie ist nicht aufgeführt in der Ausgabe von H. W. Seiffert, *Christoph Martin Wieland. Ausgewählte Prosa aus dem Teutschen Merkur,* Turmhahn-Bücherei, N.F. 4 (Marbach a. N., 1963), wo S. 172 die Beiträge von 1773 verzeichnet sind. – Anni Carlsson, *Die deutsche Buchkritik,* Sprache und Literatur 10 (Stuttgart, 1963) sieht in dem Verfasser der Rez. einen »Kritiker Gottschedischer Prägung« (66).

[39] Vgl. E. C. Riley, *Cervantes's Theory of the Novel,* über *Don Quijote* I, 47: »What we have here is not so much a theory of The Novel as a theory of a certain type of novel – a type, however, which specially appealed to Cervantes« (49).

> In the sixteenth and early seventeenth centuries there was, strictly speaking, no theory of the novel. That is to say, what there was did not exist in its own right. The theoretical observations on prose fiction occasionally to be found in critical and moralistic writings, plays, novels, authors' prologues, and the like were nearly all adapted from poetics, which in their turn contained a strong leavening of rhetorical theory. The novel took over a theory in essentials ready-made, and the fit was not all that could be desired.[40]

Diese Darstellung der spanischen Verhältnisse ist mit einigen Abweichungen und Verfeinerungen aber auch gültig für die Situation in anderen europäischen Literaturen, sobald sie die poetologische Integration des Romans zu vollziehen versuchen. In Spanien begann dieser nie zu Ende kommende Prozeß mit Cervantes und den Autoren des Schelmenromans, in Frankreich mit den großen Werken des höfisch-historischen Romans. Die Situation in England ist komplizierter: Man bezog die französische Romantheorie unmittelbar nach ihrer Formulierung durch die Geschwister Scudéry und Huet (um nur die bedeutendsten Namen zu nennen) und wandte sie auch auf die eigene Erzählliteratur an. Da der große nationale Roman aber erst von Defoe, Richardson und Fielding begründet wurde, setzte mit ihnen eine neue Phase der theoretischen Beschäftigung mit der Erzählkunst in Prosa ein, die das früher bereits Durchdachte nicht mehr erwähnte und sich selbst die Originalität zuschrieb.[41] Ähnliches gilt für die literarische Situation in Deutschland, wo man sich auch die französischen Theorien unmittelbar aneignete.[42]. Die eigene große Romanliteratur setzte dann erst nach der Rezeption des englischen Ro-

---

40 E. C. Riley, *Cervantes's Theory of the Novel*, 1.

41 Erst 1947 wurde die Forschung auf die Ähnlichkeiten zwischen den Romantheorien der Franzosen des siebzehnten Jahrhunderts und denen Fieldings aufmerksam; vgl. Arthur L. Cooke, »Henry Fielding and the Writers of Heroic Romance«, *PMLA* 62 (1947), 984–994.

42 Vgl. z. B. die vollständige Übertragung von Huets *Traité de l'origine des romans* (1670) in [Eberhard Werner Happel,] Der Insulanische Mandorell, Ist eine Geographische Historische und Politische Beschreibung Aller und jeden Insulen Auff dem gantzen Erd-Boden / Vorgestellet In einer anmühtigen und wohlerfundenen Liebes- und Helden-Geschichte: Worbey auch sonsten allerhand schöne Discurse und Materien, insonderheit der Uhrsprung der so genannten Romanen, gründlich und in einer guten Teutschen Redens-Arth an- und außgeführet werden. Alles genommen auß den bewehrtesten so neuen als alten Scribenten. Auffgesetzet von Eberhardo Guernero Happelio. Hamburg und Franckfürt. Bey Zacharias Hertel und Matthes Weyrauchs Erben. Druckts Thomas Roos / 1682. – Die Happelsche Übersetzung ist neu vorgelegt worden in dem Band: *Pierre Daniel Huet. Traité de l'origine des romans. Faksimiledrucke nach der Erstausgabe von 1670 und der Happelschen Übersetzung von 1682. Mit einem Nachwort von Hans Hinterhäuser*, Sammlung Metzler M 54 (Stuttgart, 1966).

mans ein, der für die Entwicklung des deutschen Romans und seiner Theorie bestimmend wurde. Neben dem Drama Shakespeares übte der englische Roman den folgenreichsten Einfluß auf die deutsche Literatur des achtzehnten Jahrhunderts aus.[43]

---

[43] Berühmt ist Goethes Bekenntnis am 3. Dezember 1824 vor Eckermann, dem er das Studium der englischen Literatur empfiehlt: »Unsere Romane, unsere Trauerspiele, woher haben wir sie denn als von Goldsmith, Fielding und Shakespeare?« – Die Untersuchung des Einflusses der englischen Romanliteratur im deutschen achtzehnten Jahrhundert verdiente eine eigene Monographie. Eine erste Übersicht gibt Horst Oppel, *Der Einfluß der englischen Literatur auf die deutsche*, Sonderdruck aus *Deutsche Philologie im Aufriß*, 2. Auflage (Berlin, 1960), Bd. 3, »Der Einfluß der englischen Romanliteratur im 18. Jahrhundert«, Sp. 80–87. – Materialreich doch keineswegs erschöpfend sind die Kapitel über Richardson, Fielding, Sterne und Goldsmith in: Lawrence Marsden Price, *English Literature in Germany*, University of California Publications in Modern Philology, vol. 37 (Berkeley and Los Angeles, 1953). Deutsche Übersetzung (rev. und durch neue bibliogr. Angaben ergänzt) u. d. T. *Die Aufnahme englischer Literatur in Deutschland 1500–1960* (Bern und München, 1961).

ZWEITES KAPITEL

Romantheorie, allgemeine Ästhetik und Literaturkritik

1. Der Modellfall: Blanckenburgs *Versuch über den Roman*

Die Theorie des Romans konnte sich auf kein antikes Beispiel berufen; Aristoteles oder Horaz hatten hier nicht vorgearbeitet. Viele Ästhetiker – borniert und hilflos zugleich – mißachteten daher den »neuen« Roman und betrachteten ihn zuvörderst »als ein Geschäfte und eine Lectüre von Müßiggängern«;[1] sie begnügten sich mit vagen – meist abwertenden – Urteilen, die sie der Mühe enthoben, die Spezifika des Romans kritisch zu erfassen. Und noch Friedrich von Blanckenburg äußert im »Vorbericht« seines *Versuchs über den Roman* die Vermutung:

> Vielleicht hat man es nicht der Mühe werth gehalten, über eine Gattung von Schriften viel nachzudenken, die nur für die Unterhaltung der *Menge* geschrieben ist?[2]

Da sich die Kunstrichter um den Einfluß der »für die Unterhaltung der *Menge*« verfaßten Romane nicht kümmerten, mußte dem aufklärerischen Interesse Blanckenburgs an Fragen der Volksbildung »diese Sorglosigkeit strafbar« erscheinen, denn er hält ausdrücklich fest,

> Daß diese Schriften, weil sie nun einmal die Unterhaltung der Menge sind, natürlich einen Einfluß auf ihren *Geschmack*, – und auch auf ihre *Sitten* gehabt haben, ist wohl unläugbar.[3]

---

1 *Der Teutsche Merkur*, April 1773, S. 78.

2 Blanckenburg, *Versuch*, S. IV.

3 Blanckenburg, *Versuch*, S. V. – Ähnliche Motive mochten Hugh Blair bewogen haben, dem Roman die Würde akademischer Beachtung nicht zu versagen. Er erklärt in den an der Universität zu Edinburgh vierundzwanzig Jahre lang vorgetragenen, erst 1783 in London veröffentlichten *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* an der für die Behandlung der »Fictitious History« bestimmten Stelle der »Lecture XXXVII«: »These [Romances and Novels] may, at first view, seem too insignificant, to deserve that any particular notice should be taken of them. But I cannot be of this opinion ... For any kind of Writing, how trifling soever in appearance, that obtains a general currency, and especially that early preoccupies the imagination of the youth of both sexes, must demand particular attention. Its influence is likely to be considerable, both on the morals, and taste of a nation.« (Zit. nach der Ausgabe Dublin, 1783, vol. III, 94f.).

Mit dem Hinweis auf die Wirkungsmöglichkeiten des Romans gibt Blanckenburg gleichzeitig eine Rechtfertigung seines Vorhabens: er will den Romanautoren verbindliche Kunstregeln vorweisen,

> damit der üble Einfluß der Romane auf die Sitten, von unsern guten Müttern weniger beseufzt werden möge.[4]

Das ganze Unternehmen geht dabei von der Voraussetzung aus, daß der Roman eine echte – und das heißt in diesem Zusammenhang: auch *nützliche* – Kunstform sein kann. Blanckenburg bekennt daher:

> Ich gesteh' es sehr aufrichtig, daß ich glaube, ein Roman könne zu einem sehr angenehmen, und sehr lehrreichen Zeitvertreibe gemacht werden; und nicht etwan für müßiges Frauenzimmer, sondern auch für den denkenden Kopf.[5]

Aber nicht nur ein Vorurteil der Ästhetiker verhinderte die Entwicklung und Formulierung einer eigenständigen Romantheorie, sondern mehr noch die damit verbundenen Schwierigkeiten, die eine vergangenheitsbezogene Ästhetik nicht lösen konnte. Blanckenburg nennt diese Schwierigkeiten, um die Bedeutung seines *Versuchs* hervorzuheben, dem er Priorität auf diesem Gebiet der Literaturkritik zubilligen möchte:

> Wenn sich nicht mancherley Schwierigkeiten dabey fänden, so dürften vielleicht nicht so viel Jahrhunderte vergangen, und so viele Romane geschrieben worden seyn, ohne daß nicht irgend ein Grübler auf den Einfall gerathen wäre, über diese Gattung von Schriften nachzudenken, die vorhandenen Werke mit ihrem Zweck und Absicht zu vergleichen, und, nach Anlage der menschlichen Natur, die Mittel anzuzeigen, wodurch man diesen Zweck am sichersten erreichen könne.[6]

Welcher Art diese Schwierigkeiten nun sind, verschweigt Blanckenburg, es sei denn, ein Leser würde seine Versicherung, er sei

---

[4] Blanckenburg, *Versuch, S. VI.* – Auch Dr. Johnson geht im *Rambler*-Essay No. 4 vom 31. März 1750 von der Wirkung der Romanlektüre auf das (seiner Meinung nach vorwiegend jugendliche) Publikum aus, wenn er dem Romanautor strenge Vorschriften für die Charaktergestaltung macht. Text des Essays in Scott Elledge (Ed.), *Eighteenth Century Critical Essays* (Ithaca, New York, 1961), II, 571–575. Die Überschrift des Essays [*The Moral Duty of Novelists*] stammt vom Herausgeber.

[5] Blanckenburg, *Versuch,* S. VII. – Die Formulierung erinnert an Lessings Urteil über Wielands *Agathon* im 69. Stück (vom 29. Dezember 1767) der *Hamburgischen Dramaturgie*: »Es ist der erste und einzige Roman für den denkenden Kopf von klassischem Geschmack.« – Auch Blair geht in seiner Würdigung des Romans von der *Nützlichkeit* dieser literarischen Form aus und erklärt: »In fact, fictitious histories might be employed for very useful purposes ... It is not, therefore, the nature of this sort of Writing considered in itself, but the faulty manner of its execution, that can expose it to any contempt.« (*Lectures,* III, 95).

[6] Blanckenburg, *Versuch,* S. IIIf.

nicht Willens, – und auch nicht fähig, eine vollständige Theorie für eine Gattung von Schriften zu schreiben, die so mancherley Gestalten annehmen können,[7]

als einen Hinweis auf die Schwierigkeiten verstehen, die bis zur Zeit Blanckenburgs die Ausbildung einer Romantheorie erheblich erschwert hatten. Die formale Labilität einer »Gattung von Schriften«, die man gemeinhin *Romane* nannte, mußte natürlich eine Ästhetik, die sich für die anderen Gattungen an festen Leitbildern orientieren konnte, vor kaum zu überwindende Schwierigkeiten stellen.

Blanckenburgs Hinweis auf die vielen Jahrhunderte, in denen es sich kein »Grübler« hatte einfallen lassen, »eine Art von Theorie für die *Romane*« zu verfassen, macht zwar deutlich, daß er den Roman nicht als eine neue Gattung ansah, kann aber doch nur bedingt einen Anspruch auf Originalität implizieren. Denn er bekennt selbst, daß er »nicht ganz neue und bis jetzt ungesagte Dinge« vorbringe, sondern »größtentheils schon längst bekannte, und angenommene Grundsätze und Bemerkungen auf die Romane angewandt«[8] habe. Blanckenburg gibt damit Aufschluß über die Methode seiner romantheoretischen Betrachtungen, die über das bisher von der Literaturkritik und Ästhetik zum Roman Bemerkte hinausführen sollen. Ihre literarhistorische Bedeutung läßt sich aber nur dann sicher ermitteln, wenn man diese Angaben sorgfältig zu bestimmen sucht und sich hierbei auch von den zeitgenössischen Rezensenten des *Versuchs über den Roman* belehren läßt.[9]

---

[7] Blanckenburg, *Versuch*, S. IV. – Auch das Urteil des (anonymen) Rezensenten in der *Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, Bd. 17, 2. Stück (Leipzig, 1775) scheint zu bestätigen, daß es sich hierbei um keinen Bescheidenheitstopos des – im übrigen recht selbstbewußten – Verfassers handeln kann. Bei aller Anerkennung des Werkes wird kategorisch festgestellt: »Wenn wir es als eine Theorie des Romans betrachten, so ist es weder vollständig, noch systematisch genug« (309).

[8] Blanckenburg, *Versuch*, S. XVIII.

[9] Der Rezensent des *Teutschen Merkurs* (vgl. Kap. 1, Anm. 27 ds. Arbeit) stellt zwar einige Betrachtungen des Verfassers als besonders gelungen heraus, hält aber als allgemeinen Eindruck fest: »Der Verfasser ... wagt es nicht, den Reformator und Erfinder in der kritischen Dogmatick zu machen, sondern bleibt bey dem Allgemeinen und Bekannten unsrer Aesthetiker stehn« (351). – Sehr bedeutsam ist der Einwand, den der Rezensent der *Allgemeinen Deutschen Bibliothek*, der Romancier Johann Karl August Musäus, vorbringt. Blanckenburg habe seine Vorstellungen nur an einer »Gattung« des Romans entwickelt (Musäus nennt diese Gattung selbst den »philosophischen Roman«, S. 349) und sie ungerechtfertigterweise zur Norm erhoben. »Bey allen zugestandenen Vollkommenheiten des philosophischen Romans kan doch eine andere Gattung nicht weniger vollkommen seyn in ihrer Art, nur darf sie nicht nach einem anderen Model, als dem ihrigen, abgemessen werden« (Bd. 26, 2. Stück, Berlin und Stettin, 1775, 350. – Über die begrenzte »Gültigkeit« der Romantheorien vgl. auch S. 28 mit Anm. 39 ds. Arbeit.

Ihnen war Blanckenburgs Methode vertraut, und ihr Urteil, das – im Gegensatz zu modernen Würdigungen – das Abgeleitete und Begrenzte dieser Romantheorie hervorhebt, hat um so mehr Gewicht, als es allgemein das der Blanckenburgschen Leistung zukommende Lob herausstellt.

Die moderne Literaturwissenschaft hat die scheinbar epochemachende Bedeutung der Romantheorie Blanckenburgs in zweifacher Weise postuliert: einmal gehaltlich, das heißt durch den Verweis auf die dem *Versuch über den Roman* zugrunde liegende »rangmäßige Gleichsetzung des Romans als ästhetische Gattung mit dem Epos«,[10] die FRIEDRICH SENGLE als »etwas Unerhörtes« bezeichnet;[11] und zum andern methodisch, das heißt durch den Verweis auf die besondere Art dieser Romantheorie, die aus der Deskription einiger vorbildlicher Romane und Dramen – sowie durch Übertragung von Erkenntnissen der allgemeinen Ästhetik und der Theorie anderer Gattungen auf den Roman – verbindliche Empfehlungen für Gehalt und Gestalt der modernen Erzählkunst in Prosa gewinnt.[12] Gegen diese Postulate der Forschung kann aber angeführt werden, daß wesentliche Elemente der Romantheorie Blanckenburgs bereits seit langem zum festen Bestand der gemeineuropäischen Romankritik gehört hatten. Inhaltlich bot Blanckenburg allerdings Neues, da er seine

---

10 Peter Michelsen, *Laurence Sterne und der deutsche Roman des achtzehnten Jahrhunderts*, Palaestra Bd. 232 (Göttingen, 1962), 145. – Man wird aber dem Problem der Beziehungen zwischen Epos und Roman nicht gerecht, wenn man es vorwiegend unter gattungshierarchischen Gesichtspunkten betrachtet. In Wahrheit war die Diskussion viel umfassender: Sie ging schon seit Jahrhunderten um die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen dem Epos und den anderen Formen der erzählenden Literatur. Die Feststellung E. Lämmerts (»Nachwort« zum Faksimiledruck 1965 des *Versuchs*, S. 552), daß erst Blanckenburg »die normative Abstufung durch den *historischen Vergleich*« ersetzte, und damit den Roman »mit einer einzigen Wendung von der Vormundschaft des Epos befreit« hat, ist daher zu modifizieren. Denn die Verhältnisse waren komplizierter: Die Rangfrage wurde nicht durch den historischen Vergleich abgelöst, vielmehr wurden beide Themen gleichzeitig erörtert. Die zunehmende Bedeutung der Romanliteratur drängte dann die Rangfrage in den Hintergrund. – So sind dann auch Blanckenburgs Bemühungen, »den Unterschied des Romans von der Epopee, aus der Verschiedenheit der Gegenstände dieser beiden Dichtungsarten zu bestimmen« (*Neue Bibliothek*, Bd. 17, 2. Stück, 1775, S. 301, in Rez. des *Versuchs*) zur überlieferten kritischen Diskussion zu zählen, und konnten daher dem Rezensenten keinen Verweis auf das Neuartige dieser Problemstellung Blanckenburgs entlocken.

11 Friedrich Sengle, *Wieland* (Stuttgart, 1949), 199.

12 Vgl. E. Lämmert, »Nachwort«, 549f.: »Steht er [Blanckenburg] in der allgemeinen Erörterung der Empfindungs- oder der Nachahmungstheorie ganz im Schatten seiner Gewährsleute, so liegt in der Versammlung solcher anderwärts entwickelter Kunstregeln und ihrer spezifischen Anwendung auf die Romantheorie seine Selbständigkeit.«

Empfehlungen und Winke für »junge, angehende Romandichter«[13] in erster Linie aus den wenigen großen Romanen seines eigenen Zeitalters abstrahiert. Damit verlieh er seinem *Versuch über den Roman* einen Aktualitätswert, der ihn bewegen konnte, die früher unternommenen romantheoretischen »Versuche« mit Stillschweigen zu übergehen.[14] Die Hauptmodelle für seine Romantheorie führt er im »Vorbericht« seines Werkes an:

> Noch ehe ich daran dachte, diesen Versuch zu schreiben, las' ich die Wielandschen und Fieldingschen Romane, den Agathon und den Tom Jones, zu meinem Unterricht und zu meinem Vergnügen, sah bey jedem Schritt, der darinn geschieht, zurück auf die menschliche Natur, und fand bey ihnen das, was Pope vom Homer sagt:
>
> Nature and *they* were . . . the same.[15]

Blanckenburg wollte keine »willkührliche[n] Grundsätze und Vorschriften«[16] aufstellen und orientierte deshalb seine Romantheorie an Fielding und Wieland (und in der kritischen Auseinandersetzung auch an Richardson[17]). Zudem wandte er Kunstmittel des Dramas und des

---

[13] Blanckenburg, *Versuch*, S. XIX.

[14] E. Lämmert vermutet, daß Blanckenburg »den Wagemut, sich für den ersten ›Grübler‹ zu halten«, der dem Roman »theoretische Überlegungen widmet, nur deshalb aufbringen konnte, weil er sich von der Orientierung in herkömmlichen Traktaten zur Dicht- und Redekunst offenbar wenig oder nichts versprach« (»Nachwort«, 543). Diese Hypothese setzt falsche Akzente, da sie z. B. das bedeutsame Faktum nicht erwähnt, daß Blanckenburg in den von ihm besonders beachteten Romanen bereits eine ausgebildete Romantheorie vorfand; sie berücksichtigt auch nicht die theoretischen Diskussionen in den Romanrezensionen der Zeitschriften, deren Niveau höher war als die Forschung bislang annahm. Zudem ignoriert sie die methodischen und sachlichen Hinweise, die auch die »herkömmlichen Traktate zur Dicht- und Redekunst« in reicher Fülle enthielten. – Über sie unterrichtet ausführlich Bruno Markwardt, *Geschichte der Deutschen Poetik*, Band II: *Aufklärung, Rokoko, Sturm und Drang*, Grundriß der Germanischen Philologie 13/II (Berlin, 1956).

[15] Blanckenburg, *Versuch*, S. VII. – Das von Blanckenburg abgewandelte Pope-Zitat geht zurück auf Popes *Essay on Criticism* (1711), Part I, line 135: »Nature and Homer were, he [young Maro] found, the same.«

[16] Blanckenburg, *Versuch*, S. XI.

[17] Vgl. Blanckenburg, *Versuch*, »Vorbericht«, S. XX: »Ich habe ferner oft Werke von großem Rufe getadelt. Darunter gehören vorzüglich Richardsons Romane. Aber ich habe nicht die Absicht gehabt, sie herunter zu setzen . . . Ich schätze Richardson; aber die Wahrheit höher, als ihn. Ich habe jedesmal, ohn' alle Nebenabsicht, aber nach inniger Ueberzeugung, und *vorhergegangener Prüfung* niedergeschrieben.« – Trotz dieser klaren Stellungnahme meint F. K. Stanzel, »daß ein unbefangenerer Blanckenburg in dem ›Modernen‹ Richardson einen besseren Kronzeugen für seine Romantheorie hätte sehen müssen als in dem ›Klassizisten‹ Fielding« (in Rez. d. Sterne-Monographie von P. Michelsen, in: *Göttingische Gel. Anzg.*, Jg. 217, 1965, S. 155). – Offenbar geht Stanzel hier nur von den Bemer-

Epos, wie sie seit der Wiederentdeckung der antiken Poetik in der italienischen Renaissance in zahlreichen Abhandlungen immer wieder neu beschrieben worden waren,[18] auf den Roman an. Blanckenburg nimmt selbst Stellung zu diesem Verfahren und erklärt:

> Ich habe sehr oft Beyspiele aus dem Epopee oder dem Drama angeführt, wo sie das bewiesen, was sie beweisen sollten, und sie nicht aus dem Roman genommen. – Die Ursachen sind mancherley; eine davon ist auch diese, daß man, im Ganzen gerechnet, Epopee und Drama mehr kennt, als den Roman. –[19]

Seine Auskünfte über die von ihm angewandte Methode sind nicht sehr ergiebig. Sie verweisen sogar nur indirekt auf die bekannte Tatsache, daß für den Roman keine eigenständige Theorie ausgebildet worden war, mit der die Kritik die neuen Ausprägungen dieses Genres hätte beurteilen können.

So war der Romankritiker gezwungen, das heikle Geschäft der Theoriebildung selbst zu übernehmen, wobei ihm zunächst nur einige übergreifende Prinzipien der allgemeinen Ästhetik zur Verfügung standen. In dieser Situation nahm er seine Zuflucht zu den Theorien der aus der Antike überlieferten Gattungen und stellte auf der Grundlage allgemeinästhetischer Kunstregeln aus ihm geeignet scheinenden Elementen der herkömmlichen Epen- und Dramentheorie eine »eigene Romantheorie« zusammen.

2. Theoriebildung des Romans innerhalb des Systems der Poetik

Hierzu mußte aber Blanckenburg kein Neuland betreten, sondern durfte sich lediglich einer längst geübten Praxis anschließen.[20] Die Kritik hatte nämlich die Gattungen nie voneinander isoliert gesehen, obwohl sie die

---

kungen Michelsens zur Richardson-Kritik Blanckenburgs aus; der *Versuch über den Roman* zeigt deutlich, daß die Romane Richardsons der von Blanckenburg entworfenen Romankonzeption in genau bestimmbaren Elementen widersprachen.

18 Als grundlegende Übersicht über die Entwicklung der lit. Kritik von der Renaissance bis ins 17. Jh. ist noch immer unübertroffen: J. E. Spingarn, *A History of Literary Criticism in the Renaissance* (New York, 1899, rev. ed. 1908). Neu aufgelegt als Harbinger Book HO 25, *with a new introduction by Bernard Weinberg* (New York, 1963). – Für die italienische Aufl. hatte Spingarn sein Werk umgeschrieben und erweitert: *La Critica letteraria nel Rinascimento, traduzione italiana del Dr. Antonio Fusco, con correzzioni e aggiunte dell' autore e prefazione di B. Croce* (Bari, 1905).

19 Blanckenburg, *Versuch*, »Vorbericht«, S. XIX.

20 Dies mag auch der Grund sein, warum er sich detaillierte Erläuterungen seiner

verschiedenen literarischen Formen mit Hilfe von festen Gattungsbegriffen trennen konnte. Denn selbst bei strenger Betonung der Individualität der einzelnen Gattungen, hielt sie sich doch stets an allgemein verbindliche Grundsätze der Ästhetik, deren Gültigkeit für die meisten, wenn nicht für alle Gattungen vorausgesetzt wurde.[21] Zu diesen Grundsätzen gehörte zum Beispiel die allgemeine Verpflichtung der Dichter auf die »Natürlichkeit« ihrer Darstellungen ebenso wie die Mahnung des Horaz, das Kunstwerk solle »aus *einem* Gusse und einfach«[22] sein, oder auch die Vorstellung vom Nutzen der Poesie, für die wiederum Horaz der am häufigsten zitierte Gewährsmann blieb.[23] Die literarische Kritik suchte dann in den Abhandlungen zu den verschiedenen Gattungen die konkrete Bewährung dieser allgemeinen ästhetischen Grundsätze im einzelnen nachzuweisen und vor allem die gattungsspezifischen Möglichkeiten ihrer Verwirklichung zu erfassen und zu katalogisieren.

In ähnlicher Weise verfuhren Autoren und Kritiker, die sich um die Ausbildung einer Romantheorie bemühten. Auch sie hielten sich an die allgemeinen literarischen Grundregeln und beschrieben dann in ihren romantheoretischen Versuchen die speziellen Kunstmittel, die der Roman zur Realisierung seiner ästhetischen Verpflichtungen erfunden hatte. Ein Grundschema der Theoriebildung gibt WAYNE C. BOOTH in seiner berühmt gewordenen Monographie *The Rhetoric of Fiction*:

> Fielding, for example, in his famous Preface to *Joseph Andrews*, was aware of general qualities which all successful literature must provide. [Anm.: »Instruction and entertainment«. »Instruction« leads him to the vague defense of the morality of his work, in the fourth from the last paragraph.] But his major emphasis is on the peculiar qualities dictated by the kind of work he has sought to create. Having distinguished his novel as comic

---

Methode schenken konnte. – Geht man dagegen von einer »initiatorischen Bedeutung seiner Gesamtkonzeption« aus, so »muß die geringe unmittelbare Wirkung auffallen, die der Beitrag des jungen friderizianischen Offiziers zur deutschen Romantheorie nach sich zog« (Lämmert, »Nachwort«, 575).

21 Vgl. dagegen René Wellek, der bezeichnenderweise die Entwicklung der Romantheorie nur gelegentlich streift, in der einleitenden Übersicht »Neoclassicism and the New Trends of the Time« zu seiner *History of Modern Criticism*, I, 19: »The rules were rarely defined in general terms but rather specified according to genres.«

22 Vgl. Horaz, *Epistulae*, II, 3 (»De arte poetica«), Vers 23: »denique sit quodvis, simplex dumtaxat et unum.« – Zum deutschen Zitat vgl. Horaz, *Ars Poetica, lat. u. dt., Einführung, Übersetzung und Erläuterung von Horst Rüdiger* (Zürich, 1961).

23 Als locus classicus galt Horaz, *Epistulae*, II, 3, Verse 333 f.: »aut prodesse volunt aut delectare poetae / aut simul et iucunda et idonea dicere vitae.«

rather than tragic, as epic rather than dramatic, and as in prose rather than in verse, he goes still further and distinguishes it from romance, on the one hand, and burlesque on the other, both of which might be confused as »comic epics in prose«. It is finally clear that whatever faults or virtues the critic is to find in *Joseph Andrews*, Fielding will think them pertinent only if they apply to the *kind* of work he has carefully prefigured in these many distinctions.[24]

Fielding zog also nicht nur allgemeine ästhetische Grundsätze zur Beurteilung seines Romans heran; seine Leistung als Theoretiker bestand vielmehr gerade darin, daß er die spezifischen Baugesetze und Strukturen des von ihm (in Übereinstimmung mit diesen Grundsätzen) verfaßten komischen Prosa-Epos sorgfältig beschrieb und zu einem eigenen System versammelte, das diese besondere Erzählkunst auch für die Kritik deutlich von anderen literarischen Formen absetzte. Booth geht es an dieser Stelle um den Nachweis, daß der Kritiker des achtzehnten Jahrhunderts noch die Spezifika seiner besonderen Form eigens ausgemacht habe, während viele moderne Kritiker die gesamte Romantradition nach übergreifenden Grundsätzen beurteilten und dabei bedenkenlos bestimmte Ausprägungen der Erzähltradition disqualifizierten.[25]

Diese (notwendige) Polemik gegen moderne Auffassungen des Romans hat aber Booths Blick für die besonderen Verhältnisse der Romantheorie Fieldings getrübt, denn er übersieht,[26] daß die dort formulierten »peculiar qualities« des komischen Prosa-Epos keineswegs nur auf die von Fielding geschaffene Erzählkunst anwendbar sind. Sie bestimmen zum Beispiel schon die höfisch-historischen Romane des französischen siebzehnten Jahrhunderts und wurden auch von dessen Autoren und Kritikern in Romantheorien zusammengestellt.[27] Sie finden sich aber auch in den Epen- und Dramentheorien des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, die Fielding bei der Beschreibung seiner Romanform

---

[24] Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (The University of Chicago Press, Chicago & London, 1961), 34f.

[25] Und zwar vor allem »die von einem (fiktiven) persönlichen Erzähler vorgetragene, einen persönlichen Leser einbeziehende Erzählung von Welt« (W. Kayser, *Entstehung und Krise*, 26), der Booths Monographie in der Hauptsache gewidmet ist. Booth wendet sich in diesem Zusammenhang gegen die verfälschende »modern love of generalization about ›all novels‹, or ›all literature‹, or ›all art‹« (29).

[26] Auch Hans-Joachim Lang verweist – in anderem Zusammenhang – auf die mangelnde Präzision der historischen Perspektive der Untersuchungen Booths. Vgl. sein »Nachwort« zu: Henry James, *Bis zum Äussersten. The Turn of the Screw*, Exempla Classica 67 (Frankfurt am Main und Hamburg, 1962), 203.

[27] Vgl. Arthur L. Cooke, »Henry Fielding and the Writers of Heroic Romance«, *PMLA* 62 (1947), 984–994.

und der Formulierung ihrer Theorie ausgewertet hat. Wie andere Romankritiker vor ihm, ging Fielding von der Voraussetzung aus, daß die Mehrzahl der »peculiar qualities« seiner Erzählkunst auch schon in anderen verwandten literarischen Formen verwirklicht worden war und deshalb grundsätzlich auch für seine Kunst Gültigkeit besaß. Dazu gehörte etwa die vom Drama übernommene Kunstregel der »conversation of character«.[28]

3. Zur Poetik im siebzehnten Jahrhundert

Diese Vorschrift gründeten die Kritiker zumeist auf die prägnanten Formulierungen der *Ars poetica* des Horaz,[29] an der sich die Theorien der verschiedenen Gattungen orientierten.[30] Man wußte nämlich, daß die Bauformen einer Gattung sich in anderen – nach Form und Bestimmung unterschiedenen – Gattungen wiederholen konnten. Denn zu der folgenreichen Betrachtung, daß die scheinbar so deutlich voneinander getrennten dichterischen Hauptgattungen Epos und Drama gemeinsame konstitutive Elemente aufwiesen, hatte schon Aristoteles angeregt, der im fünften Kapitel seiner *Poetik* auf die Ähnlichkeiten zwischen Tragödie und Epos aufmerksam gemacht hatte. Dort heißt es von den epischen Dichtungen:

> Was nun ihre Teile anbelangt, so sind diese entweder die nämlichen oder sie sind nur der Tragödie eigentümlich. Wer also über eine Tragödie, ob sie

---

28 Henry Fielding, *Tom Jones*, I, 320 (= VIII, 1): »This last requisite is what the dramatic critics call conversation of character; and it requires a very extraordinary degree of judgment, and a most exact knowledge of human nature.« – Statt »conversation« druckten die ersten Ausgaben des *Tom Jones* fälschlicherweise »conservation«. Vgl. *OED*, »Conversation«, No. 6: »Manner of conducting oneself in the world or in society; behaviour, mode or course of life.« – Vgl. John S. Coolidge, »Fielding and ›Conservation of Character‹«, in R. Paulson (Ed.), *Fielding* (Englewood Cliffs, N.J., 1962), 158–176. Coolidge engt allerdings die Bedeutung der Kunstregel Fieldings unzulässig ein, wozu er schon den Zusammenhang der Textstelle ignoriert.

29 Vgl. Horaz, *Epistulae* II, 3. Verse 119–127; bes. 125–7: »siquid inexpertum scaenae conmittis et audes / personam formare novam, servetur ad imum, / qualis ab incepto processerit, et sibi constet.«

30 Vgl. Helmut Papajewski, »Die Bedeutung der *Ars poetica* für den englischen Neoklassizismus«, *Anglia* 79 (1961), 405–439. Dieser Überblick über verschiedene Aspekte der Horaz-Rezeption im englischen 18. Jh. wird allerdings von der Vorstellung bestimmt, daß man der *Ars poetica* in der Hauptsache Anweisungen für das Drama entnahm. Papajewski hält dann zwar fest, daß »man bei den ins Einzelne gehenden Argumentationen über das Epos an die im Anschluß an das Drama gemachten Ausführungen erinnert« wird (432), doch geht er den literaturtheoretischen Voraussetzungen der Übertragung der angeblichen Dramen-Regeln auf das Epos nicht nach.

gut oder schlecht ist, ein Urteil hat, hat es auch über das Epos. Denn was die epische Dichtung enthält, besitzt auch die Tragödie, was aber diese hat, besitzt nicht alles die epische Dichtung.[31]

An anderer Stelle der *Poetik* hatte Aristoteles »der Epopee die Annäherung an die dramatische Gedrungenheit«[32] empfohlen, da er auch für das Epos die von der Tragödie verlangte Einheit der Handlung forderte. Seine Anschauungen über die Gemeinsamkeiten und Unterschiede beim Drama und Epos bestimmten dann die Sicht seiner späteren Übersetzer und Kommentatoren, die in einer »für das Schicksal der Dichtung entscheidende[n] Epoche des Polemisierens über Formgesetze«[33] die kritischen Dikta des Stagiriten zur Grundlage literarischer Urteilsbildung machten.

Den Engländern wurde die *Poetik* zugleich mit den an ihr und auch an Horazens *Ars poetica*[34] orientierten speziellen Abhandlungen über das Epos und das Drama zuerst von den Italienern vermittelt.[35] Noch für Milton bildeten ihre Essays die Grundlage literaturtheoretischen Unterrichts. So empfiehlt er in seinem Pamphlet *Of Education* von 1644 den künftigen Schülern das Studium jener

> sublime art which in Aristotle's Poetics, in Horace, and the Italian commentaries of Castlevetro, Tasso, Mazzoni, and others, teaches what the laws are of a true epic poem, what of a dramatic, what of a lyric.[36]

Seit der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts empfing aber die englische Kritik ihre stärksten Impulse von den auf dem Gebiet der literarischen

---

[31] Aristoteles, *Über die Dichtkunst, neu übersetzt u. mit Einleitung u. einem erklärenden Namen- und Sachverzeichnis versehen v. Alfred Gudeman,* Philosophische Bibliothek, N.F. Bd. 1 (Leipzig, 1921), 10. – Diese Ausgabe künftig zit. als Aristoteles, *Dichtkunst.*

[32] Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik,* 252. – Der Herausgeber verweist auf *Poetik,* Kap. XXIII.

[33] Walter Pabst, *Novellentheorie und Novellendichtung. Zur Geschichte ihrer Antinomie in den romanischen Literaturen,* Abhandlungen aus dem Gebiet der Auslandskunde, Bd. 58 (Hamburg, 1953), 3.

[34] Vgl. Marvin T. Herrick, *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism 1531–1555,* Illinois Studies in Language and Literature, vol. XXXII, No. 1 (Urbana, Ill., 1946).

[35] Vgl. die umfassende Darstellung von Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance,* 2 vols. (The University of Chicago Press, Chicago & London, 1961). – J. E. Spingarns *History of Literary Criticism in the Renaissance* ist als grundlegende Übersicht (»with special reference to the influence of Italy on the formation and development of modern classicism«) noch immer unentbehrlich.

[36] *Milton's Prose Writings,* Ev.Lib. No. 795 (London, rev. ed., 1958), 326f.

Kritik besonders fruchtbaren Franzosen,[37] denen sie so viel mehr verdankt als eine nach nationalgeschichtlichen Grundsätzen auswählende *History of English Criticism* ahnen läßt.[38] Wenn daher ein Kenner der literarhistorischen Verhältnisse dieses Zeitalters feststellt:

> the eyes of Englishmen turned towards France as the source of critical light,[39]

so ist dieser treffenden Bemerkung nur anzufügen, daß es den Engländern bald gelang, über das immer dankbar genützte französische Vorbild hinausgehend, auch die eigene Literatur kritisch zu erfassen und sich selbständig mit den Lehren der antiken Kritiker auseinanderzusetzen. So verweist John Dryden im Vorwort zu seiner Bearbeitung von Shakespeares *Troilus and Cressida* (1679) direkt auf die antiken Quellen seiner Kritik, ohne die französischen Kritiker eigens aufzuführen:

> Aristotle with his interpreters, and Horace, and Longinus, are the authors to whom I owe my lights.[40]

Mit den »interpreters« des Aristoteles sind aber in erster Linie die Franzosen gemeint, denn Dryden beruft sich in seinen Arbeiten immer wieder auf die für ihn vorbildlichen Werke französischer Kritiker. So schreibt er zum Beispiel in dem auf dieses Vorwort folgenden Aufsatz »The Grounds of Criticism in Tragedy« von Le Bossu, dem Verfasser des berühmten *Traité du Poème épique* (1675), er sei »the best of modern critics«,[41] und noch gegen Ende seines Lebens bestätigt er kategorisch die Überlegenheit der französischen Kritik:

> For impartially speaking, the French are as much better critics than the English, as they are worse poets.[42]

---

37 Zur Entstehung und Bedeutung der sog. neoklassizistischen Kritik in Frankreich vgl. René Bray, *La Formation de la doctrine classique en France* (Paris, 1927).

38 George Saintsbury, *A History of English Criticism. Being the English Chapters of a History of Criticism and Literary Taste in Europe, rev., adapted, and supplemented* (Edinburgh and London, 1911, repr. 1955). – Im »Preface« bekennt er: »One of my subordinate (and not so very subordinate) objects in writing the larger book was to vindicate our literature from the charge of being second-hand and second-rate in this matter [i.e. literary criticism]« (V).

39 Alexander F. B. Clark, *Boileau and the French Classical Critics in England 1660–1830*, Bibliothèque de la Revue de littérature comparée, vol. XIX (Paris, 1925), 233.

40 George Watson (Ed.), *John Dryden. Of Dramatic Poesy and Other Critical Essays*, 2 vols., Ev.Lib. Nos. 568/9 (London, 1962), I, 243.

41 G. Watson (Ed.), *John Dryden*, I, 246.

42 W. P. Ker (Ed.), *The Essays of John Dryden*, 2 vols. (Oxford, 1900), II, 178. – Zitat stammt aus der Widmung seiner Übersetzung von Vergils *Aeneis* (1697).

Dr. Johnson kannte noch hundert Jahre später die literarischen Zusammenhänge des Restaurationszeitalters; und wenn er Dryden als den »father of English criticism«[43] bezeichnet, so will er ihm damit keine absolute Originalität zuschreiben, sondern ihm nur die erste Stelle in der Reihe der englischen Kritiker zuweisen, die das Handwerk des Kritikers von den Italienern und Franzosen gelernt hatten.[44] Johnson erinnert deshalb seine anspruchsvoll gewordenen Zeitgenossen, die sich durch Drydens Essay *Of Dramatic Poesy* nicht mehr gefördert fühlten, an die Dürftigkeit der Anfänge einer literarischen Kritik in englischer Sprache und sucht sie gleichzeitig durch den Hinweis zu entschuldigen,

> that critical principles were then in the hands of a few, who had gathered them partly from the ancients, and partly from the Italians and French.[45]

4. Zusammenfassung und Ausblick

Johnsons Diktum gilt natürlich auch für die Anfänge der romantheoretischen Bemühungen in England. Sie mußten sich an den französischen Zeugnissen zur Geschichte der Romanliteratur und ihrer Theorie orientieren. Man übersetzte die französischen Arbeiten ins Englische, kommentierte sie und lernte erst allmählich, diese übernommenen »critical principles« auf die eigenen Romane zu übertragen. Fieldings vieldiskutierte Romantheorie ist der Endpunkt dieser Entwicklung; hier ist das Übernommene so nahtlos in eine abgerundete Romantheorie eingefügt, daß die moderne Forschung immer wieder der Versuchung erliegt, die lange Tradition dieser Romantheorie einfach zu übersehen.

Die Rezeption von Huets *Traité de l'origine des romans* markiert die ersten Anfänge einer englischen Romankritik und bezeichnet zugleich auch die Marschroute für die Entfaltung und weitere Ausbildung einer Romantheorie, die geschichtliche Betrachtung der Romanliteratur mit der Definition ihrer Formen und Kunstmittel verbindet (vgl. viertes

---

[43] Samuel Johnson, *Lives of the English Poets*, 2 vols., Ev.Lib. Nos. 770/771 (London, 1925, repr. 1958), I, 225.

[44] Wie umfassend der französische Einfluß gewesen war, bekundet z. B. die Polemik Richard Hurds gegen die Hegemonie der französischen Kritiker zur Zeit der Restauration: »Our obsequious and over modest critics were run down by their authority. Their taste of Letters, with some worse things, was brought amongst us at the Restoration. Their language, their manners, nay their very prejudices were adopted by our Frenchified king and his Royalists.« (in: *Letters on Chivalry and Romance*, London, 1762, S. 80).

[45] S. Johnson, *Lives of the English Poets*, I, 225.

und siebentes Kapitel dieser Arbeit). Eine interessante Zwischenstufe in der Ausbildung einer englischen Romantheorie wird im fünften Kapitel dieser Arbeit analysiert: Zwei ausländische Meisterwerke der Romanliteratur werden dem englischen Publikum von einem in London lebenden Franzosen nicht nur in der Landessprache vorgelegt, sondern auch interpretiert mit Hilfe der »critical principles«, die er sich auf Grund seiner Kenntnis der französischen Kritik angeeignet hat.

Das folgende dritte Kapitel geht noch einmal in extenso auf die Grundsituation der Romantheorie ein, die sich innerhalb des Systems der neoklassizistischen Poetik konstituieren muß. Daraus ergibt sich dann auch ihre Hauptproblematik: Ist die neue literarische Form des Romans am Epos oder am Drama zu orientieren? Es liegt in der Natur der Sache, daß die Antworten der Kritiker stark divergieren. Die Diskussion über diese Problematik wird auch in der modernen Forschung fortgesetzt; diese Diskussion wird allerdings oft fruchtlos, weil der historische Ausgangspunkt der ganzen Problematik vergessen worden ist.

DRITTES KAPITEL

Roman und Drama

1. Das Richtmaß des Romans: Epos oder Drama?

Über die Beziehungen zwischen Roman und Drama wird in der Forschung Verschiedenartiges, häufig auch Entgegengesetztes geäußert. Fielding, der in seiner Theorie den Roman am Epos orientiert hat, muß sich von Ian Watt berichtigen lassen:

> The most specific literary debt manifested in *Tom Jones*, indeed, is not to epic but to drama: not so much because his main critical source, Aristotle's *Poetics*, was primarily concerned with drama and gave epic a secondary place, as because Fielding had been a dramatist himself for over a decade before attempting fiction.[1]

Richardson hatte seine Romantheorie dagegen am Drama orientiert. Der Herausgeber seiner kritischen Ausführungen über *Clarissa* findet diese Haltung jedoch ungewöhnlich, ja modern; denn der Roman des achtzehnten Jahrhunderts sei gewöhnlich nach dem Vorbild des Epos gebildet oder kritisch beschrieben worden. Ein Hinweis auf Henry James, den Vater der modernen Romantheorie, scheint daher angebracht.

> Such acknowledgments of the dramatic potentialities in prose fiction were, however, unusual. The romances were modelled on the epic (Fielding, in fact, describes *Joseph Andrews* in his Preface as a ›comic Romance‹); and the picaresque mode in which Smollett wrote had no obviously dramatic qualities. Richardson's advocacy of the novel in which action is presented rather than retailed seems, indeed, curiously modern: it is something Henry James would certainly have understood and approved.[2]

Die Unvoreingenommenheit in poetologischen Fragen, die ein weiter Überblick über die europäische Literatur dem Leser des neunzehnten Jahrhunderts zu schenken vermochte, prägt dagegen die grundlegenden Ausführungen, die Wilbur L. Cross dem Problem der Beziehungen

---

[1] I. Watt, *Rise of the Novel*, 268.

[2] R. F. Brissenden (Ed.), *Samuel Richardson, Clarissa: Preface, Hints of Prefaces, and Postscript, ARS*, Publication No. 103 (Los Angeles, 1964), V.

zwischen Drama und Roman widmet. Er geht aus von der Affinität zwischen *Tom Jones* und *Clarissa*, die beide als »dramatic novels« definiert werden,

> for they show that the novel, as well as the drama, can deal with the great passions; and in their direct presentation of conversation and in the management of plot, they are dramatic.[3]

Der Roman des achtzehnten Jahrhunderts ist nach Cross eine Mischform, deren Schöpfer auf verschiedene literarische Formen – vornehmlich aber auf das Drama – rekurrierten.

> For doing this work in England, conditions were most favorable. We have never drawn between literary forms the fixed lines of the ancients or of France since Racine.[4]

Obwohl Cross wichtige Unterschiede zwischen Drama und Roman (wie z.B. Umfang und Erzählweisen[5]) hervorhebt, gibt es für ihn keine grundsätzliche Trennung beider Literaturformen. Seine Beweisführung gründet sich dabei nicht auf gattungstheoretische Abhandlungen – wie auch die konventionelle Anspielung auf Gattungsvorstellungen der Alten und der Franzosen verrät –, sondern hält sich an die konkreten Ausprägungen der englischen Literatur. Einzig Goethes Unterscheidung von Roman und Drama in *Wilhelm Meisters Lehrjahre*[n][6] wird herangezogen, wenn er die unterschiedliche Gestaltung der Hauptfigur in beiden Gattungen untersucht. Cross betont aber, daß sich Goethes Unterscheidungsmerkmale nicht immer verifizieren lassen. Und so erneuert er auch in diesem Falle die (überwiegend aus der Deskription gewonnene) These, daß Roman und Drama nicht grundsätzlich getrennt seien; denn auch

> this difference between the novel and the drama is not precisely fundamental; like all others, it is rather one of degree or of preponderating motive.[7]

---

3 W. L. Cross, *The Development of the English Novel* (New York, 1899, twenty-first printing 1963), 57.

4 W. L. Cross, *Development of the English Novel*, 58.

5 Eigenheiten des auktorialen Erzählers werden noch durch zusätzlichen Verweis auf Biographisches erläutert: »The novelist may stop and talk about his characters. Have not the excursions of Fielding their psychologic foundation in the glee he felt at his enfranchisement from the conventions of comedy?« (W. L. Cross, *Development of the English Novel*, 60).

6 W. L. Cross, *Development of the English Novel*, 61: »Goethe says: ›In the novel it is chiefly sentiments and events that are exhibited; in the drama, it is characters and deeds.‹ Note the antithesis of events and deeds (*Begebenheiten und Thaten*).« – Cross zit. nach Carlyles Übersetzung, bk. V, ch. VII.

7 W. L. Cross, *Development of the English Novel*, 62.

Für die französische Romantradition will HANS ROBERT JAUSS eine »Veränderung des Richtmaßes vom Epos zum Drama«[8] seit Diderot nachweisen: Hatte sich der Roman des siebzehnten und des frühen achtzehnten Jahrhunderts am Epos ausgerichtet, so erfolge nun mit Diderots *Éloge de Richardson* (1762) die entscheidende Umorientierung auf das Drama. Diderot hatte die besondere Illusionskraft von Richardsons Roman überschwenglich gerühmt und ihn als *drame* bezeichnet:

> Le monde où nous vivons est le lieu de la scène; le fond de son drame est vrai; ses personnages ont toute la réalité possible; ses caractères sont pris du milieu de la société; ses incidents sont dans les mœurs de toutes les nations policées; les passions qu'il peint sont telles que je les éprouve en moi; ce sont les mêmes objets qui les émeuvent, elles ont l'énergie que je leur connais; les traverses et les afflictions de ses personnages sont de la nature de celles qui me menacent sans cesse; il me montre le cours général des choses qui m'environnent. Sans cet art, mon âme se pliant avec peine à des biais chimériques, l'illusion ne serait que momentanée et l'impression faible et passagère.[9]

Nach Jauss »liegt in der so auffälligen Benennung gewiß mehr als ein unwillkürlicher Wortgebrauch«, und so ergibt sich als Postulat der Forschung:

> Mit der ambivalenten Verwendung von *drame* für modernes Schauspiel *und* moderner Roman brachte Diderot die beiden Gattungen in eine programmatische Verbindung, die für ihre weitere Entwicklung in der Tat äußerst folgenreich werden sollte: Roman und Drama treten bald danach in eine Phase engster Rivalität, die zu einer wechselseitigen Übernahme gewisser Gattungsbestimmungen führte, von denen vor allem auch – um gleich das berühmteste Zeugnis zu nennen – in Goethes und Schillers Briefwechsel *Über epische und dramatische Dichtung* (1797) die Rede ist.[10]

La Harpe wies jedoch an der Wende zum neunzehnten Jahrhundert die Anschauung Diderots, daß die Romane Richardsons »trois grands drames« seien, entschieden zurück. Er tat dies aber nicht, um gegen die Übernahme von Gattungsvorstellungen des Dramas auf den Roman

---

[8] H. R. Jauss, »Nachahmungsprinzip und Wirklichkeitsbegriff in der Theorie des Romans von Diderot bis Stendhal«, in: H. R. Jauss (Hrsg.), *Nachahmung und Illusion* (München, 1964), 157.

[9] Paul Vernière (Ed.), *Diderot, Œuvres Esthétiques*, Classiques Garnier (Paris, 1959), 30f. – Die Angabe von H. R. Jauss, »Diderot ... nennt *Pamela, Clarissa* und *Grandison* auch anderweitig nicht mehr Romane, sondern *trois grands drames*« (158) ist zu modifizieren, da Diderot an mehreren Stellen seiner *Eloge* (eine zitiert H. R. Jauss selbst, »Nachahmungsprinzip«, 163) Richardsons Werk selbstverständlich als *roman* bezeichnet.

[10] H. R. Jauss, »Nachahmungsprinzip«, 159.

den schockierten Protest des Klassizisten einzulegen; er verpflichtete im Gegenteil den kunstgerechten Roman ausdrücklich auf das Drama:

> Un bon roman doit offrir un ensemble régulier et marcher à un but comme le drame; comme le drame, il manque son effet si l'intérêt est porté sur un trop grand nombre de personnages, si la mémoire est fatiguée par une trop grande multitude d'aventures.[11]

Beide Kritiker gehen von einer gemeinsamen Grundlage aus: Sie wenden Kategorien, die sie der Dramentheorie entnommen haben, auf den Roman an. Sie unterscheiden sich aber in der Akzentuierung bzw. in der Auswahl dieser Kategorien. So hob Diderot vor allem die Illusionskraft sowie die Charaktergestaltung der Romane Richardsons bewundernd hervor – wobei der Handlungsaufbau unberücksichtigt blieb –, während La Harpe, der das Stilideal des kunstgerechten Romans nach dem Vorbild der Handlungsführung des Dramas entworfen hatte, dieselben Romane negativ beurteilen mußte. Diderot und La Harpe sehen also die Beziehungen zwischen Roman und Drama jeweils unter verschiedenen Aspekten, die notwendigerweise zu einer unterschiedlichen Beurteilung von Richardsons Romantyp führen müssen.[12] Jauss bemerkt jedoch zu dem abwertenden Urteil La Harpes:

> Das klassizistische Vorurteil gegenüber dem Roman bewegt sich in dem Zirkel, daß der Roman einerseits von der – für La Harpe höheren – Kunstform des Dramas geschieden und andererseits dann wieder doch nur nach Maßstäben beurteilt wird, die dem Vorbild dramatischer Komposition entlehnt sind.[13]

Von einem klassizistischen Vorurteil kann jedoch in diesem Zusammenhang nicht die Rede sein. La Harpes Romankritik muß allerdings genau

---

11 Jean-François de La Harpe, in: *Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne* (1799–1805) – hier zit. nach F. C. Green, »Some Observations on Technique and Form in the French Seventeenth and Eighteenth Century Novel«, in: Paul Böckmann (Hrsg.), *Stil- und Formprobleme* (Heidelberg, 1959), 214.

12 Die kritischen Positionen Diderots und La Harpes lassen sich natürlich auch in der Richardson-Kritik des englischen achtzehnten Jahrhunderts nachweisen. Vgl. z. B. die Ausführungen Dr. Johnsons über Richardson, die zugleich die Willkür des Kritikers bezeugen, der aus dem von ihm gelobten Aspekt die Gesamtbewertung herleitet, die ein von anderem Gesichtspunkt aus vorgebrachter Einwand nicht entkräften darf: JOHNSON. »Sir, there is more knowledge of the heart in one letter of Richardson's, than in all ›Tom Jones‹.« ERSKINE. »Surely, Sir, Richardson ist very tedious.« JOHNSON. »Why, Sir, if you were to read Richardson for the story, your impatience would be so much fretted that you would hang yourself. But you must read him for the sentiment, and consider the story as only giving occasion to the sentiment.« – Zit. nach *Boswell's Life of Johnson*, 2 vols., Ev.Lib. Nos. 1/2 (London, 1949, repr. 1960), I, 427.

13 H. R. Jauss, »Nachahmungsprinzip«, 164.

spezifiziert werden, denn sie beruht auf bestimmten und genau nachweisbaren Vorstellungen von der Struktur des Romans. Die daraus resultierende Ablehnung des Richardsonschen Romans kann daher lediglich einen einzigen Romantyp betreffen und impliziert keineswegs eine grundsätzliche Diffamierung des Romans als Kunstgattung.

In Deutschland hatte Friedrich von Blanckenburg in seinem *Versuch über den Roman* (1774) »die Eigenschaften des ihm vorschwebenden Charakterromans ausgiebig an *Dramen* exemplifiziert«.[14] EBERHARD LÄMMERT sieht die Bemühungen Blanckenburgs, den Roman nach Kunstgesetzen des Dramas zu gestalten, im Zusammenhang mit den didaktischen Zielen des Aufklärungszeitalters, das die besondere Befähigung zur ästhetischen Erziehung, die dem Drama auf Grund seiner Illusionskraft eignet, auch für den Roman zu erreichen suchte. Blanckenburg schlug daher

> dem Romancier in Anlehnung an Diderot und Lessing eine ganze Reihe von Praktiken vor, die allesamt auf eine Dramatisierung der Romanhandlung hinauslaufen. Dahin gehört zuvörderst sein Plädoyer für das Gespräch im Roman, aber auch seine Empfehlung, die Personen in ihren Äußerungen und Handlungen sich selbst charakterisieren zu lassen.[15]

Blanckenburg bildete, wie er selbst betont, seine Ansichten vor allem an dem Beispiel der Romane Fieldings und Wielands. Hier lagen Romane vor, die die Möglichkeiten der Übertragung von Kunstmitteln des Dramas auf den Roman bereits verwirklicht hatten, und zwar nicht nur auf Grund des Genies, sondern auch auf Grund von theoretischen Erwägungen ihrer Autoren. Die von ihnen ausgebildeten Praktiken mußten also Blanckenburgs Vorstellungen über den Roman entscheidend bestimmen. Lämmert geht aber in seinem »Nachwort« nicht auf die Praxis und Theorie dieser Romanautoren selbst ein, sondern untersucht lediglich den literaturtheoretischen Stellenwert des *Versuchs über den Roman* in Verbindung mit den Wandlungen der Ästhetik des achtzehnten Jahrhunderts. Hierbei wird Blanckenburg ein hervorragender Platz eingeräumt. Von theoretischen Abhandlungen in Verbindung mit der Illusionsästhetik nennt Lämmert an erster Stelle die *Elements of Criticism* (1762) von Henry Home als direkte Anregung Blanckenburgs und er verweist auf Bodmer und Breitinger, die sich bereits früher über das Gespräch im Roman und über »das besondere Vermögen der dramatischen Rede«[16] geäußert hatten. Lämmert erklärt dann zwar:

---

[14] E. Lämmert, »Nachwort« zum Faksimiledruck der Originalausgabe von Blanckenburgs *Versuch*, 562.

[15] E. Lämmert, »Nachwort«, 562.

[16] E. Lämmert, »Nachwort«, 563.

> Die frühe Entlehnung dramaturgischer Termini und der unbedenkliche Gebrauch der Bezeichnung »dramatisch« bei Blanckenburg zeigen an, wie zeitig sich bereits im 18. Jahrhundert die Überleitung der festen Gattungsbegriffe in Grundkategorien des poetischen Darbietungsstils vorbereitet.[17]

Doch verfolgt er die damit zusammenhängenden poetologischen Probleme nicht geschichtlich-entwicklungsmäßig und beschränkt somit das Vorfeld der theoretischen Bemühungen Blanckenburgs auf das achtzehnte Jahrhundert.[18]

Den Hinweis auf die historischen Voraussetzungen der Diskussion über die Beziehungen zwischen epischen und dramatischen Dichtungsformen gibt dann Ernst Theodor Voss im »Nachwort« zum Faksimiledruck von Johann Jakob Engels Abhandlung »Ueber Handlung, Gespräch und Erzehlung« (1774).[19] Engel hatte in seiner Abhandlung die These vorgetragen, daß der Erzähler die seelischen Vorgänge seiner Gestalten möglichst in dramatischer Unmittelbarkeit darbieten sollte; er hatte also – ähnlich wie Blanckenburg – »über die Vorzüge einer Selbstdarstellung der Personen im Dialog«[20] theoretisch gehandelt, und Voss setzt nun seine Ausführungen in Verbindung mit

> dem seit der Antike nicht wieder aufgegebenen und erneut über Scaligers Poetik zum Gemeinplatz der zahllosen Poetiken insbesondere des 17. u. 18. Jh.s gewordenen Redeverteilungskriterium der aristotelischen Poetik.[21]

Allerdings konzentriert Voss sein stoffreiches »Nachwort« – das, leider ungegliedert, die aufgedeckten Bezüge häufig verwischt –, auf die letzten drei Jahrzehnte des achtzehnten Jahrhunderts,[22] so daß die histo-

---

17 E. Lämmert, »Nachwort«, 564.

18 Lämmerts Darstellung geht in diesem Punkt nicht über Käte Friedemanns Monographie hinaus, in der schon 1910 die Unterscheidung der beiden Gattungen Epos und Drama auf Unterschiede des Darbietungsstils zurückgeführt wird. Dort heißt es auch: »Ansätze zu dieser Auffassung finden sich bereits bei Gottsched und Engel... Einen Höhepunkt findet die Anschauung in Goethe und Schiller.« – Zit. nach Käte Friedemann, *Die Rolle des Erzählers in der Epik. Unveränd. reprogr. Nachdruck der Ausgabe Berlin 1910* = Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte. N.F. 7. H. (Darmstadt, 1965), 21.

19 Johann Jakob Engel, *Über Handlung, Gespräch und Erzählung. Faksimiledruck der ersten Fassung von 1774 aus der Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste. Hrsg. u. mit einem Nachwort versehen v. E. Th. Voss*, Sammlung Metzler, Abt. Dokumentation, M 37 (Stuttgart, 1964). »Nachwort« (mit eigener Seitenzählung) künftig zit. als Voss, »Nachwort«.

20 E. Lämmert, »Nachwort«, 562. – Auf die Affinität der Abhandlungen Blanckenburgs und Engels verweist Lämmert, ebd., 563f.; desgleichen Eva D. Becker, *Der deutsche Roman um 1780*, Germanistische Abhandlungen Bd. 5 (Stuttgart, 1964), 7f.

21 Voss, »Nachwort«, 112.

22 Voss, »Nachwort«, 92, stellt Goethes Äußerungen (vom Jahre 1797) zur Gat-

rische Herleitung des Erzählproblems, auf die ihn die Arbeit WOLFGANG LOCKEMANNS geführt hatte,[23] nicht untersucht, sondern lediglich als Voraussetzung der Diskussionen des Zeitalters Lessings und Goethes genannt wird. Seine minutiöse Analyse »des in der Zeit liegenden allgemeinen Mißtrauens gegenüber dem ›bloßen Erzählen‹«[24] und die Bezugnahme auf die ebenfalls »in der Zeit liegenden Tendenzen zur Vermischung der Gattungen«[25] halten das Problem der Annäherung des Romans an das Drama auf einen relativ kleinen Zeitraum fixiert. Im übrigen bleibt das umfassende Problem der Beziehungen zwischen Roman und Drama auf die Frage nach den künstlerischen Möglichkeiten des dramatischen Darbietungsstils im Roman beschränkt, wodurch die Zusammenstellung Jean Pauls, der den »dramatischen« Briefroman Richardsons und den »auktorial« erzählenden Roman Fieldings gleichermaßen unter die »dramatischen Romane« einreiht,[26] zwar zitiert,[27] aber nicht erläutert wird.

Im folgenden werden verschiedene Beispiele aus der Romanliteratur und der Ästhetik aufgeführt, an denen die verschiedenen Aspekte der Beziehungen zwischen Drama und Roman aufgezeigt werden können. Der Ausgangspunkt dieser Betrachtungen liegt in der *Poetik* des Aristoteles, die – zusammen mit der *Ars poetica* des Horaz – die Grundlage aller literaturtheoretischen Erwägungen seit der Renaissance bildete.

---

tungstheorie in eine »Entwicklung ... wie sie rund 30 Jahre zuvor ihren Anfang genommen hatte«.

23 W. Lockemann, *Die Entstehung des Erzählproblems. Untersuchungen zur deutschen Dichtungstheorie im 17. und 18. Jahrhundert*, Deutsche Studien, Bd. 3 (Meisenheim am Glan, 1963). – Über die Ergebnisse dieser Monographie vgl. Voss, »Nachwort«, 117: Fußnote betr. Lockemann.

24 Voss, »Nachwort«, 8.

25 Voss, »Nachwort«, 5.

26 Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, Zweite Abt., XII. Programm: Über den Roman, § 71: Der dramatische Roman, 252: »Aber die Neuern wollen wieder vergessen, daß der Roman ebensowohl eine romantisch-dramatische Form annehmen könne und angenommen habe... Richardson, Thümmel, Wieland, Schiller, Jacobi, Fielding, Engel u. a. gingen diesen Weg, der sich weniger zum Spielraum der Geschichte ausbreitet, als zur Rennbahn der Charaktere einschränkt.« – S. 217 heißt es aber von Richardson: »Seine Sternwarte steht hier auf einem Berge gegen Fieldings seine, wiewohl dieser durch seine mehr dramatische Form der epischen des Richardson den Vorteil einer scheinbaren Schärfe abläuft.«

27 Voss, »Nachwort«, 4f. Fußnote.

2. Das Vorbild der Theoretiker: Die *Poetik* des Aristoteles

Das Drama wurde von Aristoteles wie später auch von Horaz bevorzugt behandelt, doch enthält die *Poetik* des griechischen Kritikers auch Empfehlungen für das Epos. Dabei betrachtet Aristoteles diese Gattung nicht isoliert, sondern vornehmlich unter dem Aspekt ihrer Beziehungen zur Tragödie. Die Wesensbeschreibung des Epos besteht also darin, daß gezeigt wird, worin sich diese Dichtungsform von der Tragödie unterscheidet und worin sie mit ihr übereinstimmt.

Nach Aristoteles' *Poetik* unterscheidet sich die epische Dichtung formal von der Tragödie »in betreff ihrer *Ausdehnung* und ihres *Versmaßes*«,[28] zuvörderst aber in der besonderen Art und Weise, die einzelnen Gegenstände nachzuahmen: die epische Dichtung ist erzählende Poesie, das Drama hingegen durch Handlung darstellende Poesie, in der der Dichter selbst nicht spricht:

> Man kann nämlich mit denselben Darstellungsmitteln dieselben Gegenstände darstellen, dabei aber einerseits erzählen – und zwar entweder, wie Homer dies tut, in der Person eines anderen oder aber in eigner Person ohne sich zu ändern – andrerseits so, daß man alle nachahmend dargestellten Personen als handelnd und in Tätigkeit vorführt.[29]

Da sowohl die Tragödie als auch das Epos »nachahmende Darstellung ernsthafter Stoffe«[30] sind, ergibt sich jedoch zwischen beiden Gattungen eine inhaltliche Übereinstimmung. Darüber hinaus bestehen formale Übereinstimmungen. Denn vier qualitative Teile der Tragödie – die Fabel, die Charaktere, die Gedanken und der sprachliche Ausdruck – bestimmen auch die Beschaffenheit des Epos, wobei im einzelnen, wie etwa bei der unterschiedlichen Gestaltung der dramatischen und der epischen Fabel, wieder differenziert werden muß.[31]

Wenn die Kritik seit der Renaissance auch das »Versäumnis« des Aristoteles und des Horaz nachgeholt hat und das Epos in eigenen Abhandlungen ausführlich beschrieb, so berief sie sich doch häufig auf die ursprünglichen Argumentationen der *Poetik*, in der die Eigenschaften

---

28 Aristoteles, *Dichtkunst*, 53 (in Kap. XXIV).

29 Aristoteles, *Dichtkunst*, 4 (in Kap. III). – Über die (auf Platon zurückgehende) Einteilung der Dichtkunst nach dem Kriterium der Redeverteilung handelt Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 4. Aufl. (Bern und München, 1963), 437–439, im Anschluß an die Einteilung in der *ars grammatica* des Diomedes.

30 Aristoteles, *Dichtkunst*, 9 (in Kap. V).

31 Über formale Gemeinsamkeiten und Unterschiede bei Tragödie und Epos vgl. Aristoteles, *Dichtkunst*, Kap. V, XXIII, XXIV und XXVI.

des Epos aus dem Vergleich mit der Tragödie entwickelt werden.[32] So geht auch André Dacier,[33] der am Ende des siebzehnten Jahrhunderts das allgemeine Aristoteles-Verständnis des Neoklassizismus noch einmal zusammenfaßt, im Kommentar zum 24. Kapitel seiner Übersetzung der aristotelischen *Poetik*[34] von den Ausführungen des 5. Kapitels aus, wenn er die von Aristoteles vorgetragenen Wesensmerkmale des Epos zu erläutern sucht:

> *Aristotle* told us in the fifth Chapter, that Epopoeia has this in common with Tragedy, that 'tis an Imitation of the Actions of the greatest Persons, and took care to inform us, that all the Parts of this Poem are to be found in Tragedy; and now having explained perfectly, and particularly, all which regards the Composition of the Dramatick Poem, he has little more to say of the Epopoeia, and that is the reason, why he is so short in his Treatise; it takes up but two Chapters, which are properly speaking, only a summary Recapitulation, and an Application of those Rules to Epopoeia, which he has given for Tragedy.[35]

---

[32] Zur Theorie des Epos vgl. H. T. Swedenberg, Jr., *The Theory of the Epic in England 1650–1800*, University of California Publications in English, vol. 15 (Berkeley and Los Angeles, 1944). – Die Monographie gibt einleitend einen Überblick über antike, italienische und französische Theorien als den »Foundations of English Theory« (S. 3–40). Dem Problem der Beziehungen zwischen Tragödie und Epos schenkt Swedenberg wenig Aufmerksamkeit; für seine Darstellung typisch ist der Hinweis: »Aristotle had written so frequently of tragedy and epic in similar terms that occasionally the Italian critics, no doubt with Aristotle in mind, applied the rules of one form to the other« (8).

[33] Über die Aufnahme Daciers in England vgl. A. F. B. Clark, *Boileau and the French Classical Critics in England*, 286–288.

[34] André Dacier, *La Poétique d'Aristote, contenant les règles les plus exactes pour juger du poeme héroique, et des pièces de théâtre, la tragédie et la comédie; traduite en françois avec des remarques critiques* (Paris, 1692). – Der anonyme Autor der ersten englischen Übersetzung der aristotelischen *Poetik* fügte seiner Ausgabe eine Übersetzung von Daciers Kommentar ein: *Aristotle's Art of Poetry. Translated from the Original Greek, according to Mr. Theodore Goulston's Edition. Together, With Mr. Dacier's Notes Translated from the French* (London, 1705). – Diese Ausgabe enthielt auch eine englische Übersetzung von Daciers Vorwort; sie wurde von der Augustan Reprint Society wieder vorgelegt u. d. T.: *A. Dacier, The Preface to Aristotle's Art of Poetry (1705)*, ARS, Publication No. 76 (Los Angeles, 1959). – Eine »Introduction« zu dieser Ausgabe schrieb Samuel H. Monk (S. I–VI). Monks »Introduction« wird allerdings auf dem Titelblatt der Ausgabe nicht erwähnt.

[35] *Aristotle's Art of Poetry* (London, 1705), 392. – Vgl. Daciers »Remarques sur le chapitre vingt-quatrième«: »Aristote a dit dans le Chap. V que l'Epopée a cela de commun avec la Tragedie, qu'elle est une imitation des actions des plus grands personnages, & il a eu soin de nous avertir que toutes les parties de ce Poëme heroïque se trouvent dans la Tragedie. Ainsi ayant expliqué parfaitement & en détail tout ce qui regarde la composition du Poëme dramatique, il n'a presque plus rien à dire pour l'Epopée. Voilà pourquoy il est si court dans ce Traité; Il n'y employe que deux Chapitres, qui ne sont à proprement parler, qu'une re-

Es war ja allgemein aufgefallen, daß Aristoteles das Epos nur kurz behandelt hatte. Die Kritik brauchte aber nur die Hinweise der *Poetik* auf die Übereinstimmungen zwischen Tragödie und Epos aufzugreifen, wenn sie das scheinbare Mißverhältnis in der kritischen Würdigung der beiden Gattungen zu erklären suchte. Denn diese Hinweise machten deutlich, daß sich Aristoteles mit einer detaillierten Würdigung der Tragödie begnügen konnte, da das Epos – trotz grundsätzlicher Unterschiede – in vielen Teilen mit ihr übereinstimmt. Auf dieses Faktum verwies auch Joseph Trapp, der erste Inhaber des »Oxford Chair of Poetry«, wenn er seinen Hörern erklärte:

> Aristotle has done very little more than adjust the Rules of the Drama to Epic Poetry.[36]

Und darauf beruft sich auch Charles Gildon, der in seiner *Complete Art of Poetry* versichert, daß eine weitläufige Behandlung der epischen Dichtung nicht so wichtig sei,

> especially since what has been said of *Tragedy*, will afford a great if not complete Help to our Judgment on the Epic Performance.[37]

In konsequenter Fortführung dieser kritischen Thesen kann dann ein Kritiker den Roman, den man wegen seines Umfangs und seiner Erzählweise häufig zur epischen Dichtung zählte,[38] *über das Epos* am Drama orientieren und dieses komplizierte In-Beziehung-Setzen auch theoretisch fachgerecht begründen, wobei die literatur*theoretische* Zuordnung

---

capitulation sommaire, & une application qu'il fait à l'Epopée des regles qu'il a données pour la Tragedie.« (*La Poétique d'Aristote*, 371).

[36] *Lectures on Poetry. Read in the Schools of Natural Philosophy at Oxford, by Joseph Trapp, A.M., Transl. from the Latin* (London, 1742), 331. – Diese (nicht von Trapp angefertigte) Übersetzung beruht auf Trapps *Praelectiones Poeticae*: *In Schola Naturalis Philosophiae Oxon. Habitae. Auctore Josepho Trapp, A.M., Editio Tertia*, 2 vols. (London, 1736). – Zuerst erschienen (weniger umfangreich in 1 Bd.) Oxford, 1711; 2. Aufl., London, 1722.

[37] Charles Gildon, *The Complete Art of Poetry. In Six Parts*, 2 vols. (London, 1718), I, 270.

[38] Auch die deutsche Kritik ordnet den Roman zunächst dem Epos zu. Gottsched bekennt: »Ich weis wohl, daß viele sich wundern werden, daß ich den Liebesgeschichten eben das Joch auflegen wolle, welches die Heldendichter so drücket. Allein ich kann nichts dafür, daß die besten unter den alten Romanschreibern hierinn den Homer nachgeahmet.« – Zit. nach der 4. Aufl. von Gottscheds *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (Leipzig, 1751) = unveränderter photomech. Nachdruck (Darmstadt, 1962), 515. – Das Zitat ist dem »erstaunlich kenntnisreichen« (so P. Michelsen, *Laurence Sterne*, 143) Hauptstück »Von milesischen Fabeln, Ritterbüchern und Romanen« entnommen, das Gottsched erst dieser Auflage beigab. Die Kenntnisse stammen vornehmlich – wie Gottsched auch selbst erklärt (*Crit. Dichtkunst*, 516) –, aus Huets *Traité de l'origine des romans* (1670).

von Epos und Drama auch literatur*geschichtlich* – durch Verweis auf Milton – exemplifiziert wird:

> The great Critics take Notice, that Epic Poems may be call'd a kind of narrative Tragedies, since they possess Character, Plot, and every Requisite of them, except the entire Dialogue of which they consist. All the Commentators on *Homer*'s *Iliad* observe the Affinity between that Poem and the Drama; and *Milton* is affirm'd to have originally plann'd his *Paradise lost* on the Model of a sacred Tragedy, after the Manner of his *Sampson Agonistes*. Let me be permitted then, who am but a low Critic after their high Example, to observe the same Relation these Performances I am now remarking on bear to Comedy.[39]

Beziehungen zwischen Epos und Drama bestehen in der Regel auf der Seite des Dramas nur im Bereich der Tragödie. Hält sich der Roman allgemein an das Vorbild des Epos, so ist auch er der Tragödie zuzuordnen. Doch in dem besonderen Falle des Fieldingschen Romantyps, der als komisches Prosa-Epos definiert wird, muß nun die Beziehung zur Komödie gesucht werden. Diese theoretische Zuordnung erfolgt aber nicht wegen der Minderwertigkeit dieses neuen Romans; sie liegt im Gegenteil in seinem besonderen Vorzug begründet, denn er kann Bereiche erschließen, die der »hohen« Tragödie wie dem »hohen« Epos, die auf »Darstellung ernsthafter Stoffe«[40] verpflichtet sind, verschlossen bleiben müssen. In dieser Hinsicht ist also der »Biographer« vom Schlage Fieldings dem Verfasser von Tragödien überlegen:

> For tho' it is the common Business of both Writers to make as deep Researches into Nature as they can, and cull from that ample Field whatever is to their Purpose, yet the Biographer may ingraft in his Performance many Characters and Circumstances, which tho' they are entirely natural and very probable, often fall below the Dignity of the Stage.[41]

Die theoretischen Bestimmungen des Kritikers zeigen, daß er bei der Zuordnung von Epos und Tragödie, die zur Wesensbeschreibung des vom Epos hergeleiteten Romans führen soll, sowohl formale als auch inhaltliche Gesichtspunkte berücksichtigt. Die Epen besitzen »Character, Plot, and every Requisite of them, except the entire Dialogue of which they [i.e. Tragedies] consist«.[42] Der formale Unterschied liegt jedoch in der

---

[39] *An Essay on the New Species of Writing Founded by Mr. Fielding* (London, 1751). – Zum Neudruck ds. Essays vgl. S. 24, Anm. 29 ds. Arbeit.

[40] Aristoteles, *Dichtkunst*, 9 (in Kap. V).

[41] *An Essay on the New Species of Writing*, 28f.

[42] Zu den nicht näher bestimmten »Requisites« gehören die mit *Character* und *Plot* in Zusammenhang stehenden beiden anderen qualitativen Teile, die Aristoteles in der *Poetik* aufgeführt hatte: *Gedanken* und *sprachlicher Ausdruck;* sie wurden

Form der Darbietung: »Epic Poems« besitzen nicht wie die Tragödien »the entire Dialogue of which they consist«. Die Betonung liegt hier auf dem Wort *entire*, denn der Kritiker hatte zuvor schon den besonderen Darbietungsstil von Fieldings *Joseph Andrews* lobend erwähnt: »it was not a mere dry Narrative, but a lively Representative of real Life«.[43] Obwohl Fielding als Erzähler stark hervortrat, hatte er die Geschichte doch nicht nur in eigener Rede vorgetragen, sondern seine Charaktere selbst auftreten lassen. Er folgte hierbei, wie andere von ihm als Vorbild genannte Romanautoren, dem Beispiel des kunstgerechten Epos, in dem nicht nur der Dichter allein redet, sondern Dichter und Personen abwechselnd. Dies bedingt größte Sorgfalt bei der Gestaltung der Charaktere:

> Every Word they speak must be entirely consonant to the Notion the Author would have his Readers to entertain of them.[44]

Und es ist an dieser Stelle, daß der Kritiker auf die Verwandtschaft von Roman und Drama aufmerksam macht, denn er fährt fort:

> And here it may not be amiss to remark the great Analogy there is between these Histories and Dramatic Performances, which Similitude I shall enlarge upon occasionally in the Progress of this Review. In regard to Character, after what I have mention'd as necessary, it would be the greatest Affront to point out the Comparison.[45]

Der inhaltliche Aspekt bedingt aber die entscheidende Differenzierung: Ist das Epos allgemein mit der Tragödie verbunden, so ist die besondere Form des komischen Prosa-Epos mit der Komödie in Beziehung zu setzen. Das auszeichnende Element des Fieldingschen Romans – der Humor – bestimmt Gehalt und Gestalt dieser neuen Literaturform, so daß es der Kritiker in dem Katalog seiner konstitutiven Regeln an erster Stelle nennt:

> But as Mr. *Fielding* first introduc'd this new kind of Biography, he restrain'd it with Laws which should ever after be deem'd sacred by all that attempted his Manner; ... The first and grand one of all, (without which, in however regular a Manner the rest is conducted, the whole Performance must be dead and languid) is, that thro' the whole Humour must diffuse itself.[46]

---

in der Kritik des englischen Neoklassizismus zumeist mit *sentiments* und *diction* bezeichnet.

43 *An Essay on the New Species of Writing*, 16.

44 *An Essay on the New Species of Writing*, 17.

45 *An Essay on the New Species of Writing*, 17f. – Der anonyme Verfasser dieses Essays nennt Fieldings Romane hier »Histories«; auf S. 16 spricht er jedoch von »this new kind of *Biography*« (Hervorhebung vom Verf. ds. Arbeit).

46 *An Essay on the New Species of Writing*, 16f.

Der moderne Roman des achtzehnten Jahrhunderts hatte sich aber allgemein von dem heroischen Roman des siebzehnten Jahrhunderts distanziert, und die Kritik bezeichnete den Unterschied zwischen altem und neuem Roman öfters durch den Hinweis auf die Komödie. Bezeichnend sind die grundsätzlichen Ausführungen Dr. Johnsons, die er ein Jahr vor Erscheinen der anonymen kritischen Würdigung von Fieldings Romanen vorlegte:

> The works of fiction with which the present generation seems more particularly delighted are such as exhibit life in its true state, diversified only by accidents that daily happen in the world, and influenced by passions and qualities which are really to be found in conversing with mankind.
> This kind of writing may be termed not improperly the comedy of romance, and is to be conducted nearly by the rules of comic poetry.[47]

3. Chapelain, Davenant und Hobbes

Die Frage, ob der Roman des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts am Epos oder am Drama orientiert wurde, ist als Alternativfrage gar nicht zu beantworten. Das Problem der Zuordnung des Romans ist neu zu durchdenken, wenn das dichtungstheoretische System, innerhalb dessen die Romantheorie gebildet wurde, mit berücksichtigt wird. Der historische Befund zeigt nämlich, daß sich der Roman an beiden dichterischen Hauptgattungen orientierte oder genauer: daß er sich als erzählende Gattung nach dem Vorbild des Epos am Drama orientierte, wobei er gelegentlich das verbindende Zwischenglied des Epos gar nicht mehr erwähnte.

Die Erwägungen der zeitgenössischen Kritik setzten voraus, daß Aristoteles die Gattungsgrenzen offengehalten hatte;[48] die Neigung der Autoren und Kritiker, die epischen Dichtungen nach den Bauprinzipien des Dramas auszurichten, entsprang also einer literaturtheoretischen Grundeinsicht des Neoklassizismus. Jean Chapelain beruft sich zum Beispiel auf die inhaltlichen Übereinstimmungen zwischen Tragödie und Epos, wenn er Marinos *Adonis* als »épopée pacifique« definiert und seine Existenzberechtigung nachzuweisen sucht:

---

[47] Samuel Johnson, *The Rambler* No. 4, March 31, 1750. – Zit. nach Scott Elledge (Ed.), *Eighteenth Century Critical Essays*, II, 571.

[48] Ein Katalog der an Aristoteles erarbeiteten Gemeinsamkeiten und Unterschiede von Tragödie und Epos gehörte zum poetologischen Rüstzeug aller Kritiker. Vgl. z. B. Sir Richard Blackmore, »A Comparison between Epick Poetry and Tragedy«, in: *Essays Upon Several Subjects* (London, 1716), 85–89.

L'action illustre selon Aristote, ou se représente ou se raconte. Quand on la représente, la tragédie s'en forme; lorsqu'on la raconte, l'épopée ... Or de ces sortes d'actions les unes peuvent advenir en guerre, comme pour la tragédie, la mort de Capanée, l'Antigone; et pour l'épopée, la mort d'Hector, celle de Turnus; les autres en paix, comme pour la tragédie l'Atrée, la Médée. Il est vrai que pour l'épopée on croit qu'il n'y en ait point d'exemple; mais qu'il y en puisse avoir il se voit clairement en ce que la tragédie et l'épopée ne diffèrent point pour le sujet, et que la seule façon de le traiter, ou représentant ou racontant, met distinction entre elles.[49]

Marino ist nach Chapelain also berechtigt, für sein Epos einen Gegenstand der Darstellung zu wählen, der bisher nur in der Tragödie behandelt worden war; denn was in der einen Gattung möglich ist, muß auch in der anderen Gattung durchführbar sein. Sir William Davenant hielt sich an den Kanon der französischen Kritiker, wenn er sein Epos auch in der Form mit dem Drama verglich.[50] Im »Preface to *Gondibert, an Heroick Poem*« (1650), das er an seinen Freund, den Philosophen Thomas Hobbes, richtet, erklärt er, daß er im Epos dem Aufbau des englischen Dramas nacheifern wolle:

I cannot discerne ... that any Nation hath in representment of great actions, either by *Heroicks* or *Dramaticks*, digested Story into so pleasant and instructive a method as the English by their *Drama;* and by that regular species, though narratively and not in Dialogue, I have drawn the body of an Heroick Poem; In which I did not only observe the Symmetry, – proportioning five Books to five *Acts*, & *Canto's* to *Scenes*, the *Scenes* having their number ever govern'd by occasion, – but all the *shadowings*, *happy strokes*, *secret graces*, and even the *drapery*, which together make the second beauty.[51]

Davenant setzt hier Epos und Drama in Beziehung zueinander im Hinblick auf die Gestalt der beiden literarischen Formen und verweist damit auf ein allgemeines Problem der epischen Dichtungen. Gemessen an der Großform des Epos, die zur Unübersichtlichkeit entarten kann, ist die Kurzform des Dramas überschaubar gegliedert; seine Publikumswirk-

---

49 »Lettre ou Discourse de Monsieur Chapelain a Monsieur Faverau ... portant son opinion sur le poeme *d'Adonis* du Chevalier Marino« [1623]. – Zit. nach Alfred C. Hunter (Ed.), *Jean Chapelain. Opuscules Critiques* (Paris, 1936), 77.

50 Vgl. den exzentrischen, den dichtungstheoretischen Ursachen nicht nachgehenden Hinweis Saintsburys in seiner *History of English Criticism*, 110, note 1: »This attempt to get Epic as close as possible to Drama – to work all the kinds of Imitation back into one archkind – appears more or less fitfully in the whole Neo-Classic school.«

51 Zit. nach Joel E. Spingarn (Ed.), *Critical Essays of the Seventeenth Century*, 3 vols. (Oxford, 1908–1909), II, 17.

samkeit ist deshalb der des langatmigen Epos von Natur aus überlegen. Auf den Roman übertragen heißt das: Wo die Romanautoren die Probleme des Umfangs und der Handlungsgestaltung nicht bewältigen können, muß die notwendige Erneuerung und Verjüngung der Romanform vom Drama her erfolgen.

Thomas Hobbes billigt es in seiner »Answer to Davenant's Preface to *Gondibert*«, daß Davenant die Form des Epos nach dem Vorbild des Dramas zu gestalten suchte. Er fühlt sich aber verpflichtet, dieses Verfahren dichtungstheoretisch zu fundieren. Er geht aus von einer allgemeinen Einteilung der Dichtkunst:

> As Philosophers have divided the Universe, their subject, into three Regions, *Celestiall, Aeriall,* and *Terrestriall,* so the Poets ... have lodg'd themselves in the three Regions of mankinde, *Court, City,* and *Country,* ... From hence have proceeded three sorts of Poesy, *Heroique, Scommatique,* and *Pastorall.* Every one of these is distinguished again in the manner of *Representation,* which sometimes is *Narrative,* wherein the Poet himself relateth, and sometimes *Dramatique,* as when the persons are every one adorned and brought upon the Theater to speak and act their own parts. There is therefore neither more nor less than six sorts of Poesy. For the Heroique Poem narrative, such as is yours, is called an *Epique Poem.* The Heroique Poem Dramatique is *Tragedy.* The Scommatique Narrative is *Satyre,* Dramatique is *Comedy.* The Pastorall narrative is called simply *Pastorall,* anciently *Bucolique*; the same Dramatique, *Pastorall Comedy.*[52]

Hobbes teilt das Gesamtgebiet der Dichtung zunächst nach inhaltlichen Gesichtspunkten in drei Hauptgebiete (*Heroique, Scommatique,* and *Pastorall*) ein. Jede inhaltlich bestimmte Gruppe wird dann wieder geteilt durch die unterschiedliche Art der Darstellung, wobei für die lyrischen Formen, «which are but Essayes and parts of an entire Poem«[53] kein besonderes Gebiet genannt wird. Epos und Tragödie stimmen also inhaltlich überein, sind aber in der Darstellungsart geschieden.[54] Trotzdem bestehen aber – und hier erweist sich Hobbes als guter Kenner der

---

[52] J. E. Spingarn (Ed.), *Critical Essays,* II, 54f.

[53] J. E. Spingarn (Ed.), *Critical Essays,* II, 55f.

[54] Der grundlegende Unterschied in der mimetischen Darstellung von Tragödie und Epos wurde von vielen Kritikern besonders betont. Vgl. z. B. Sir Richard Blackmore, »An Essay on the Nature and Constitution of Epick Poetry«, in: *Essays Upon Several Subjects* (London, 1716), 85: »Tragick and Epick Poetry agree in their general Idea, both being equally an imitation of Nature. But the Tragick Poet imitates by Representation, as the Epick by Recital or Narration: The last tells what Things were done, and in what Order by those who are interested in the Action: But the first introduces the Actors doing all Things in their own Persons. The Epick Poet often interposes Discourses of his own, which the Tragick never does; but every Thing is said and done by the Parties engag'd in the Poem.«

aristotelischen *Poetik* – auch formale Ähnlichkeiten zwischen beiden Gattungen, und so kann Hobbes das Vorgehen Davenants als berechtigt ausweisen:

> The Figure therefore of an Epique Poem and of a Tragedy ought to be the same, for they differ no more but in that they are pronounced by one or many Persons. Which I insert to justifie the figure of yours, consisting of five books divided into Songs, or Cantoes, as five Acts divided into Scenes has ever been the approved figure of a Tragedy.[54a]

4. William Congreves »Vorwort« zu *Incognita* (1692)

William Congreve hat dann die Theoreme der neoklassizistischen Literaturtheorie auf den Roman übertragen und in der Vorrede zu seinem Roman *Incognita* (1692) für eine literarhistorisch fundierte Romantheorie fruchtbar gemacht. Seine grundsätzliche Unterscheidung von »romance« und »novel«, die von der englischen Kritik des achtzehnten Jahrhunderts immer wieder aufgegriffen wurde und noch die Terminologie der Romanciers des neunzehnten Jahrhunderts beeinflußte,[55] entstand nicht aus der willkürlichen Festsetzung des Theoretikers, sondern gründete auf den beiden inhaltlich wie formal deutlich voneinander geschiedenen Grundtypen der Romanliteratur, wie sie vor allem in Frankreich zur vollen Ausbildung gekommen waren. Diese beiden Romantypen bestimmten auch – teils in Übersetzungen,[56] und teils in mehr oder weniger eigenständigen Nachahmungen – die Romanliteratur Englands, wobei man nach dem Beispiel der französischen Romanliteratur die Unterschiede auch terminologisch durch das Begriffspaar »romance« und »novel« festhielt.[57]

Congreve brauchte also die terminologische Unterscheidung zweier Romantypen nur der literarischen Praxis des zeitgenössischen Romans zu entnehmen. Romantheoretische Bedeutung erlangt seine Vorrede

---

54a J. E. Spingarn (Ed.), *Critical Essays*, II, 55. – Hobbes »Answer« erschien zusammen mit Davenants »Preface« als selbständige Publikation (ohne Davenants Epos) 1650 in Paris.

55 Vgl. z. B. Nathaniel Hawthornes »Preface« zu *The House of the Seven Gables* aus dem Jahre 1851. – Die Meinung Erwin Wolffs, »das englische Wort ›romance‹« sei »zur Zeit der englischen Romantik, als zum ersten Male in der englischen Roman-Tradition der mittelalterliche Roman wieder vorbildlich wurde, in die Terminologie des neuzeitlichen Romans« eingedrungen (vgl. Wolffs Monographie *Der engl. Roman im 18. Jh.*, 4f.) ist auf Grund des historischen Befundes zurückzuweisen.

56 Zur (völlig lückenhaften) Bibliographie dieser Übersetzungen vgl. S. 197 ds. Arbeit.

57 Über »romance« und »novel« vgl. Kap. 6 ds. Arbeit.

aber dadurch, daß er in ihr die beiden Romanformen nicht nur sorgfältig beschreibt, sondern auch noch an dem Vorbild des Dramas mißt. Congreve hat die Vorrede logisch gegliedert: er geht aus von den inhaltlichen Unterschieden zwischen »romance« und »novel«, aus denen sich formale Konsequenzen für Handlungsaufbau, Charaktergestaltung und Stil ergeben. In diesem Zusammenhang sucht Congreve auch die verschiedenartige Wirkung der beiden Romantypen auf den Leser zu erfassen. Erst nach der Deskription der literaturgeschichtlichen Phänomene erfolgt dann die literaturtheoretische Erörterung, die allerdings zunächst nur dazu dient, das bereits Festgestellte zu illustrieren:

> And with reverence be it spoken, and the Parallel kept at due distance, there is something of equality in the Proportion which they [i.e. romances and novels] bear in reference to one another, with that between Comedy and Tragedy; but the *Drama* is the long extracted from Romance and History: 'tis the Midwife to Industry, and brings forth alive the Conceptions of the Brain. *Minerva* walks upon the Stage before us, and we are more assured of the real presence of Wit when it is delivered *viva voce* –
>
> Segnius irritant animos demissa per aurem,
> Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus, & quae
> Ipse sibi tradit spectator. – Horace.[58]

Zwischen »romance« und »novel« besteht also aus inhaltlichen und formalen Gründen ein ähnliches Verhältnis wie zwischen »tragedy« und »comedy«.[59] Wenn Congreve aber die Parallele zwischen Roman und

---

[58] William Congreve, *Incognita: or, Love and Duty Reconcil'd. A Novel* (London, 1692), »The Preface to the Reader.« – Zit. nach Montague Summers (Ed.), *The Complete Works of William Congreve*, 4 vols. (London, 1923), I, 111.

[59] Die von Congreve aufgezeigten stilistischen Unterschiede zwischen »romance« und »novel« finden z. B. eine Entsprechung in den Ausführungen Shaftesbury über »tragedy« und »comedy«. Vgl. »Soliloquy or Advice to an Author« (1710), in: John M. Robertson (Ed.), *Anthony, Earl of Shaftesbury. Characteristics of Men, Manners, Opinion, Times* [1900], verb. Neuausgabe, 2 Bde. in 1 Bd. (Indianapolis und New York, 1964), I, 158: »Tragedy came first, and took what was most solemn and sublime. In this part the poets succeeded sooner than in Comedy or the facetious kind; as was natural indeed to suppose, since this was in reality the easiest manner of the two, and capable of being brought the soonest to perfection ... 'Twas not by chance that this succession happened in Greece after the manner described, but rather through necessity, and from the reason and nature of things. For in healthy bodies Nature dictates remedies of her own, and provides for the cure of what has happened amiss in the growth and progress of a constitution. (161f.) ... Thus the florid and over-sanguine humour of the high style was allayed by something of a contrary nature. The comic genius was applied as a kind of caustic to those exuberances and funguses of the swoln dialect and magnificent manner of speech. (162) ... The familiar airy muse was privileged as a sort of counter-pedagogue against the pomp and formality of the more solemn writers« (165).

Drama nur »at due distance« ziehen will, so tut er dies nicht, weil er den Roman für eine geringere Kunstform hält, die man eigentlich mit der höheren Gattung des Dramas gar nicht vergleichen dürfe, sondern weil er von der künstlerischen Überlegenheit des Dramas als einer unmittelbar darstellenden Kunst überzeugt ist. Die auf die Bühnenkunst gemünzte Warnung des Horaz:

> Was durch die Ohren in die Seele geht rührt immer schwächer, langsamer als was die Augen sehen, deren Zeugnis uns ganz anders überzeugt, als fremder Mund;[60]

wird von Congreve zur Erläuterung des spezifischen Nachteils der in der Illusionskraft dem Drama unterlegenen, bloß erzählenden Literatur (»Romance and History«) angeführt. Denn ein Autor, der einen Roman nach dem Vorbild des Dramas gestalten will, muß sich stets vor Augen halten, daß er das Vorbild in diesem Punkte nie erreichen kann. Es gibt aber eine Möglichkeit, dem Drama in einem anderen Punkte nachzueifern:

> Since all Traditions must indisputably give place to the *Drama*, and since there is no possibility of giving that life to the Writing or Repetition of a Story which it has in the Action, I resolved in another beauty to imitate *Dramatick* Writing, namely, in the Design, Contexture and Result of the Plot.[61]

Ernest A. Baker geht in seinem Referat über Congreves »admirable criticism« von der bekannten Tatsache aus, daß viele Romanautoren – von Aphra Behn bis Henry Fielding – Dramen geschrieben haben. Er bemerkt dazu:

> the effect of this upon their story-telling cannot easily be overlooked. Congreve, however, had not noticed the circumstance, being most familiar with the tedious epical procedure of the romancers. He proposed, he said, to *add* another beauty, »to imitate dramatic writing, namely, in the design, contexture and result of the plot«.[62]

Congreves Intentionen werden von Baker so gründlich mißverstanden, daß er sogar ohne Bedenken den Wortlaut der Vorrede ändert. In Wahrheit will Congreve ja nicht dem Roman eine »Schönheit« des Dramas hinzufügen (»to *add* another beauty«), sondern er sucht die Frage

---

60 In der Übersetzung von Wieland (*Ars poetica*, Verse 180–182), in: *Chr. M. Wieland, Ausgewählte Werke in drei Bänden, hrsg. v. Friedrich Beißner* (München, 1965), III, 818.

61 *Complete Works of William Congreve*, I, 112.

62 Baker, *History of the English Novel*, III, 104.

zu klären, ob der Roman bestimmte Bauprinzipien *(beauties)* des ihm überlegenen Dramas übernehmen könne. Zu diesem Zweck vergleicht er die beiden Gattungen miteinander und hebt dabei zwei konstitutive Strukturelemente des Dramas – Darstellungsart und Fabel *(plot)* – besonders hervor, denn auf ihnen gründet sich vor allem die Überlegenheit des Dramas über den Roman. Da aber der Romanautor die Darstellungsart des Dramas nicht nachahmen kann (»since there is no possibility of giving that life to the Writing or Repetition of a Story which it has in the Action«),[63] muß er auf das andere Strukturelement des Dramas rekurrieren (»I resolved in another beauty to imitate *Dramatick* Writing«) und sucht die Fabel des Romans nach dem Vorbild der dramatischen Fabel einzurichten.

Hierbei folgt er den Empfehlungen der aristotelischen *Poetik*, die der Fabel des Kunstwerks besondere Aufmerksamkeit gewidmet hatte. Aristoteles hatte sie bei der Aufzählung der vier qualitativen Teile der dramatischen und der epischen Dichtungen an erster Stelle genannt und ausführlich über sie gehandelt; und schließlich hatte er im 23. Kapitel der *Poetik* die epische Fabel der dramatischen zugeordnet, obwohl er schon im 5. Kapitel erklärt hatte, daß sich das Epos von der Tragödie »in bezug auf den Umfang der Handlung«[64] unterscheide:

> As for the Imitation which consists in Narration, and is made in Hexameter Verses, 'tis evident that the Fable of it ought to be formed, as that of a Dramatick Poem, as Tragedy ... And ought to Include one only Action, entire, perfect, and finished, and which consequently has a beginning, middle, and an end.[65]

Diese lapidare Bestimmung wollte verstanden sein, denn Aristoteles wies im folgenden Kapitel wieder darauf hin, daß sich die epische Dichtung von der Tragödie in der Länge der Komposition unterscheide. Die Kritiker beeilten sich, ein mögliches Mißverständnis von vornherein auszuschließen: daß nämlich die Empfehlung, die epische Fabel nach der dramatischen auszurichten, auch auf die Darstellungsart zu beziehen sei. Deshalb bürgerte es sich ein, daß man bei der Erläuterung des Handlungsbegriffs der aristotelischen *Poetik* immer den grundsätzlichen Un-

---

[63] Vgl. *Monsieur Bossu's Treatise of the Epick Poem* (London, 1695), 5: »The violence of *Tragedy* requires a great deal more lively and brisk Representation than that of a *Recital*: besides it is all Action, and the *Poet* says never a Word, as he does in the *Epopéa*, where there are no Actors. But if in this the *Epopéa* is inferiour to the *Drama*, yet 'tis superiour to both *Philosophy* and *History*.«

[64] Aristoteles, *Dichtkunst*, 10.

[65] *Aristotle's Art of Poetry* (London, 1705), 392f.

terschied der Darstellungsart beider Gattungen herausstellte.[66] So erklärt auch André Dacier bei der Aufzählung der Vorschriften für das epische Gedicht:

> The first Precept which he lays before us, is, That the Fable of an Epick Poem, ought to be Dramatick; that is Active, as that of Tragedy; and this he says, is evident; and truly 'tis a Consequence of the Definition of Epopoeia, that 'tis the Imitation of an Action. The only difference between the Dramatick of these two Poems is, That Tragedy Imitates without Narration, and Epopoeia Imitates by its Assistance; that is to say, that it does not bring Actors before the Spectators, 'tis the Poet only that speaks.[67]

Der Kommentator bleibt etwas vage, wenn er erklärt, daß der Handlungsverlauf des epischen Gedichts »active« (franz.: *agissante*), also dramatisch bewegt sein soll; er wird aber ganz präzis, wenn er den Unterschied in der Darstellungsart der beiden Gattungen konstatiert. Auch Joseph Trapp sucht die Bedeutung der Aristoteles-Stelle sorgfältig festzustellen:

> For what *Aristotle* says of Epic, ... *that the Fable, as in Tragedy, ought to be Dramatical,* it is plain, from the very Words, that it must be understood of the *Fable,* which ought to be active, *i.e.* lively, full of Motion, and growing warmer, as it comes nearer the Conclusion; and has no Relation to the *Form,* or *Manner of representing,* or *imitating,* which as every Body knows, in Heroic Poetry is, and always was, narrative, and not dramatic.[68]

Diese dichtungstheoretischen Zusammenhänge mögen noch zusätzlich erklären, warum Congreve, wenn er sein Vorhaben erläutert, die Handlung des Romans nach dem Vorbild des Dramas zu gestalten, die spezifische Darstellungsart des Dramas besonders betont. Denn wer den Roman mit dem Drama verglich, durfte nicht nur die möglichen Verbindungen zwischen beiden Gattungen aufzeigen, sondern mußte auch den

---

[66] H. T. Swedenberg, Jr., *The Theory of the Epic,* gibt zwar sechsundvierzig Zitate zu den Begriffen »Fable and Action« (166–192), doch hat er fast immer die Bezugnahme seiner Quellen auf das Drama weggelassen.

[67] *Aristotle's Art of Poetry* (London, 1705), 392. – Text des Originals, *La Poétique d'Aristote,* 371f.: »Le premier précepte qu'Aristote nous remet devant les yeux, c'est que la fable du Poëme Epique doit être dramatique, c'est-à-dire, agissante, comme celle de la Tragedie, & il dit que cela est évident. En effet c'est une suite de la définition de l'Epopée, que c'est l'imitation d'une action. La seule difference qui est entre le Dramatique de ces deux fables, c'est que celle de la Tragedie imite sans narration, & que celle de l'Epopée imite par le secours de la narration; c'est-à-dire, qu'elle ne presente pas des Acteurs aux yeux des spectateurs.«

[68] J. Trapp, *Lectures on Poetry,* 336.

grundsätzlichen Unterschied zwischen dramatisch darstellender und bloß erzählender Dichtung kennzeichnen, der den Romancier als den *Erzähler*[69] einer Geschichte notwendigerweise von der Darstellungsart des Dramas ausschloß. Wollte der Romancier seine spezifische Kunstform dennoch an einem Vorzug des Dramas teilhaben lassen, so verwies ihn die *Poetik* des Aristoteles auf die Fabel, da sie trotz gattungsspezifischer Unterschiede in beiden Kunstformen nach dem gleichen Grundsatz der Einheit der Handlung angelegt ist.

5. Das Redeverteilungskriterium

Congreve verbindet zwar den Roman mit dem Drama, handelt aber dabei doch wieder »gattungsgerecht«, da er die Spezifika beider Gattungen respektiert, nach denen eine Annäherung von erzählender und dramatischer Kunst nur bei bestimmten – von der Poetik der Alten bezeichneten – Strukturelementen möglich ist. Congreve hütet sich also davor, die Gattungen kunstfremd zu vermischen, und so eröffnen seine theoretischen Argumentationen einen überraschenden Zugang zu den gattungstheoretischen Ausführungen Goethes, der in seinem Brief an Schiller vom 23. Dezember 1797 die allgemeine Tendenz, »alles völlig wahr zu finden«, charakterisiert:

> So sieht man auch im Gang der Poesie, daß alles zum Drama, zur Darstellung des vollkommen Gegenwärtigen sich hindrängt. So sind die Romane in Briefen völlig dramatisch, man kann deswegen mit Recht förmliche Dialoge, wie auch Richardson getan hat, einschalten; erzählende Romane mit Dialogen untermischt würden dagegen zu tadeln sein.[70]

Goethe exemplifiziert die Tendenz zum Dramatischen am Roman; und

---

[69] So ist es auch dichtungstheoretisch konsequent, wenn Congreve die Rolle des fiktiven Erzählers stark betont. – Die Forschung hat aber bislang weder die dichtungstheoretische noch die literarhistorische Bedeutung des Erzählers Congreve beachtet. Vgl. F. K. Stanzel, »Die typischen Formen des englischen Romans und ihre Entstehung im 18. Jahrhundert«, in: Paul Böckmann (Hrsg.), *Stil- u. Formprobleme* (Heidelberg, 1959), 246: »Vor Fielding suchen wir in der englischen Literatur vergeblich nach ähnlichem. Congreves *Incognita* zeigt fruchtbare Ansätze.« – Schärfer sieht D. Rolle, *Fielding und Sterne* (Münster, 1963), 22: »Ein Auktorialer Roman in völlig Fieldingscher Manier, in dem die Zwischenreden des Erzählers geradezu zum Gestaltungsprinzip erhoben sind, ist Congreves *Incognita*.« Rolle sieht in Congreves Roman aber nur Illustrationsmaterial für die Analyse der Fieldingschen Erzählmanier. – W. C. Booth, *Rhetoric of Fiction* geht auf Congreve nicht ein.

[70] H. Dollinger (Hrsg.), *Briefwechsel*, 172.

zwar bezeichnenderweise unter dem Aspekt der Darstellungsart des Dramas, denn er hatte am Anfang seines Briefes konstatiert,

> daß wir Moderne die Genres so sehr zu vermischen geneigt sind, ja daß wir gar nicht einmal imstand sind, sie voneinander zu unterscheiden.[71]

Epische und dramatische Dichtungen unterscheiden sich nämlich grundsätzlich in der Darstellungsart, und so wäre im Roman, den man in der Regel als eine epische Kunstform definiert, die Verwendung des Dialogs eigentlich nicht gestattet.[72] Wenn daher ein Romanautor seinem Werk Dialogszenen einfügt, um auch in der epischen Kunstform die Unmittelbarkeit der dramatischen Darstellung nachzuahmen, so vermischt er die Genres; und es steht zu vermuten, daß er dies tut, weil er nicht imstande ist, die Genres voneinander zu unterscheiden.

Goethe selbst verweist auf die Ausnahme: »Die Romane in Briefen [sind] völlig dramatisch, man kann deswegen mit Recht förmliche Dialoge, wie auch Richardson getan hat, einschalten«. Damit wird festgestellt, daß die allgemeine Gattung des Romans nicht in ihrer Gesamtheit unter die epische Kunstform subsumiert werden kann. Es muß vielmehr differenziert werden zwischen Romanen, die den Bauprinzipien der epischen Dichtungen folgen und solchen, die den Darbietungsformen des Dramas folgen. Dabei ist zu untersuchen, ob der »dramatische Roman« lediglich durch kunstfremde Vermischung der Genres zustandegekommen ist, oder ob er tatsächlich die Eigenschaft und Eigenheiten des Dramas vorweisen kann. Betrachtet man nun den Roman unter dem Aspekt der Darstellungsart des Dramas, so ist im Hinblick auf den *Erzähler* des Romans zu differenzieren, denn die Unterschiede zwischen epischer und dramatischer Darstellung resultieren aus einem Grundunterschied, näm-

---

[71] H. Dollinger (Hrsg.), *Briefwechsel*, 172.

[72] Der Dialog galt der Poetik als Hauptkennzeichen des Dramas. Vgl. Henry Home, Lord Kames: *Elements of Criticism*, Chapter XXII, S. 414 (note): »The dialogue in a dramatic composition distinguishes it so clearly from other compositions, that no writer has thought it necessary to search for any other distinguishing mark.« – Goethe, dem es hier darauf ankommt, die Genres voneinander abzugrenzen, übergeht hier freilich die schon von Aristoteles besonders gerühmte Darstellungsart Homers, der nicht alles selbst erzählt (»in eigner Person ohne sich zu ändern«; vgl. Anm. 29 dieses Kapitels), sondern seine Charaktere nach der von ihm vorgenommenen Einführung selbst reden läßt. – Darauf verweist auch André Dacier in seinem Kommentar *Aristotle's Art of Poetry*, 392. Für die epische Darstellung gilt zwar »'tis the Poet only that speaks, but he often interrupts his Discourse, to make his Persons Speak and Act, that he may give the Action to his Poem, which it requires. This is the Dramatick of Epopoeia; and 'tis in this Sence that *Aristotle* said, That *Homer made Dramatick Imitations*.«

lich aus der Anwesenheit und der Abwesenheit des Autors im Kunstwerk.[73]

Goethes Unterscheidung zwischen Romanen in Briefen, die »völlig dramatisch« sind, und erzählenden Romanen, in denen der Dialog keinen Platz habe, leitet sich aus dem Redeverteilungskriterium der antiken Poetik her, von dem die theoretischen Bemühungen des achtzehnten Jahrhunderts um die Unterschiede zwischen epischer und dramatischer Dichtung ausgehen. Auf ihm basiert auch die Unterscheidung zwischen »Epic and Dramatic Compositions«, die Henry Home in seinem kritischen Hauptwerk *The Elements of Criticism* (1762) vorträgt, das als Lehrbuch der Ästhetik für die deutschen Kritiker in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts große Bedeutung erlangte:[74]

> Tragedy differs not from the epic in substance: in both the same ends are pursued, namely, instruction and amusement; and in both the same means is employed, namely, imitation of human actions. They differ only in the manner of imitating: epic poetry employs narration; tragedy represents its facts as passing in our sight: in the former, the poet introduces himself as an historian; in the latter, he presents his actors, and never himself.[75]

---

[73] Mit Absicht wird hier an Stanzels Formulierungen (vgl. seine Monographie *Die typischen Erzählsituationen im Roman*, 23) erinnert. Die von Stanzel vorgeschlagene »Typologie des Romans«, die drei typische Erzählsituationen und entsprechend drei *typische Formen des Romans* (so der Titel seiner jüngsten Monographie, Göttingen, 1964) herausstellt, basiert auf einem Denkfehler: Sie vermengt die grundlegende gattungstheoretische Unterscheidung zwischen Er- und Ich-Erzählung mit View-point-Theorien, die das in jedem Roman anders gelöste erzähl*technische* Problem der Erzähldistanz und der Perspektive zu bewältigen suchen. – Auch Wolfgang Lockemann spricht in seinem Aufsatz »Zur Lage der Erzählforschung«, *GRM*, N.F. XV (1965), von einem »Denkfehler«, der sich in Stanzels angeblichen Entwurf eines literaturwissenschaftlichen Systems eingeschlichen habe (81); die weiteren Ausführungen zeigen klar, daß es Stanzel nicht gelungen ist, der Erzählforschung weiterführende Anregungen zu geben. – Vgl. auch Richard Brinkmann, *Wirklichkeit und Illusion* (Tübingen, 1957), 82, Anm. 1: »Die ›Typologie des Romans‹, die der Verfasser zu geben versucht, und die entsprechende Terminologie scheinen mir im übrigen mehr der Verwirrung als der Klärung zu dienen.« Brinkmann macht sich freilich nicht die Mühe, seine ablehnende Haltung zu begründen. Gerhard Müller-Schwefe kommt dagegen nach eingehender kritischer Überprüfung des Wirklichkeits-Begriffs bei Stanzel (vgl. seinen Aufsatz »Möglichkeiten und Grenzen einer Romantypologie«, *Die Neueren Sprachen*, Jg. 1957, S. 549–555) zu einer Zurückweisung der Stanzelschen Positionen.

[74] Eine deutsche Ausgabe erschien alsbald u.d.T. *Grundsätze der Critik, in drey Theilen. Aus dem Englischen übersetzt* [v. Johann Nikolaus Meinhard] (Leipzig, 1763–1766); eine zweite Auflage erschien (bearbeitet von Christian Garve und Johann Jakob Engel) in 2 Bänden, Leipzig, 1772. – Bruno Markwardt, *Geschichte der deutschen Poetik*, II, wird der Bedeutung Homes für die deutsche Kritik nicht gerecht.

[75] H. Home, *Elements of Criticism*, 414.

Auf den Roman übertragen bedeutet dies, daß man die Unterscheidung der beiden von Goethe bezeichneten Romantypen im Vorhandensein oder Fehlen des Dichters sehen kann. Im erzählenden Roman spricht der (fiktive) Autor in eigener Person von den darzustellenden Gegenständen: »the poet introduces himself as an historian«. Die dargestellte Welt ist also dem Leser nicht unmittelbar zugänglich, sondern nur durch die Vermittlung des fiktiven Erzählers. Der Briefroman hat dagegen den Dichter als den fiktiven Erzähler seiner Geschichte eliminiert: »he presents his actors, and never himself«.[76] Der Dichter verschwindet hier wie im Drama hinter seinen Gestalten,[77] die – in diesem Falle als Briefschreiber – mit ihren eigenen Worten darlegen, was sie bewegt oder was sie erlebt haben.

Beurteilt man also die allgemeine Gattung des Romans unter dem Gesichtspunkt der Redeverteilung, so ist der in Goethes Brief angeführte *Briefwechselroman* Richardsons, in dem nur die Gestalten (Briefschreiber) selbst sprechen, und der Autor in eigener Person gar nichts vorträgt, als eine dramatische Kunstform anzusehen.[78] Der Briefwechsel als brieflicher Dialog entspricht dabei der Wechselrede des Dramas. Der private Ton vieler Briefromane legt auch den Vergleich mit dem Gespräch nahe.[79] Goethe expliziert 1813 im 13. Buch von *Dichtung und Wahrheit* die dramatische Eigenschaft des Briefromans im Hinblick auf *Werther* durch den Hinweis auf den Dialogcharakter dieser Kunstform. Er berichtet dort von dramatischen Versuchen nach der Abfassung des *Götz von Berlichingen*:

---

[76] Der Dichter tritt allerdings häufig als fiktiver Herausgeber der Briefe in Erscheinung. – Zum »editorial framework« von Richardsons Romanen *Pamela* und *Clarissa* vgl. Bertil Romberg, *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel* (Stockholm, 1962), 181–197. – Zur künstlerischen Funktion des »Herausgebers« in Goethes *Werther* vgl. Friedrich Beißners »Erläuterungen« zu Hölderlins *Hyperion* in: *Hölderlin. Sämtliche Werke, Große Stuttgarter Ausgabe*, 3. Bd. (Stuttgart, 1957), 431.

[77] Entsprechend tritt in der Form des einseitigen Briefromans der eine Briefschreiber an die Stelle des fiktiven Erzählers, wie z. B. in den *Lettres portugaises* (1669) oder später in Goethes *Werther* und Hölderlins *Hyperion*.

[78] Vgl. B. Romberg, *Studies in the Narrative Technique*, 47: »the dramatic character of this type of novel has been emphasized ever since Richardson and Blanckenburg. The letters come to look like long speeches acted out on paper; and just as in drama the author hides behind the figures on the stage and only speaks through their lines, so also in the *Briefwechselroman* he hides behind the masks of the various epistolary narrators and in each case restricts himself to their respective points of view.«

[79] Vgl. E. Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, 238: »Die Möglichkeit, Persönlichstes dem Gegenüber zu sagen und von ihm zu empfangen, macht den Reiz dieser Form aus und erhellt ihren *Gesprächscharakter*.«

allein zu gleicher Zeit entwickelte sich ein Übergang zu einer anderen Darstellungsart, welche nicht zu den dramatischen gerechnet zu werden pflegt und doch mit ihnen eine große Verwandtschaft hat. Dieser Übergang geschah hauptsächlich durch eine Eigenheit des Verfassers, die sogar das Selbstgespräch zum Zwiegespräch umbildete.[80]

Die ausführlich geschilderten stillen Zwiegespräche mit fingierten Personen werden dann als Vorform des Briefromans ausgewiesen:

Wie nahe ein solches Gespräch im Geiste mit dem Briefwechsel verwandt sei, ist klar genug ... Jene ... Wertherischen Briefe haben nun wohl deshalb einen so mannigfaltigen Reiz, weil ihr verschiedener Inhalt erst in solchen ideellen Dialogen mit mehreren Individuen durchgesprochen worden, sie sodann aber, in der Komposition selbst, nur an einen Freund und Teilnehmer gerichtet erscheinen.[81]

6. Exkurs über den Briefroman und die Romantypologie Franz Stanzels

Das Fehlen des vermittelnden Erzählers läßt beim Leser des Briefromans den Eindruck entstehen, daß die Romanhandlung gegenwärtig vor ihm abläuft und daß er die Charaktere lebendig vor sich sieht. So schreibt Aaron Hill in einem Brief »To the Editor of *Pamela*«, den Richardson, immer dankbar für kritische Würdigungen seiner Kunst, sogleich der zweiten Auflage seines Romans voranstellte:

I admire, in it, the strong distinguish'd Variety, and picturesque glowing Likeness to *Life*, of the Characters. I know, hear, see, and live among 'em All: and, if I cou'd paint, cou'd return you their *Faces*.[82]

In gleicher Weise rühmt Diderot zwei Jahrzehnte später die Illusionskraft des Richardsonschen Briefromans:

Je connais la maison des Harlove comme la mienne; la demeure de mon père ne m'est pas plus familière que celle de Grandisson. Je me suis fait une image des personnages que l'auteur a mis en scène.[83]

---

[80] *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe*, Bd. IX, hrsg. von L. Blumenthal, Anm. von E. Trunz, 5. Aufl. (Hamburg, 1964), 576.

[81] *Goethes Werke*, Bd. IX, 577f. – Zur strengen Kunstform des einseitigen Briefromans vgl. F. Beißner, »Erläuterungen« zu Hölderlins *Hyperion*, in: *Hölderlin. Sämtliche Werke*, 3. Bd., 429f.

[82] *Pamela* ... The Second Edition. To which are prefixed, Extracts from several curious Letters written to the *Editor* on the Subject. Vol. I (London, 1741), xvii. – Auch zugänglich in Sheridan W. Baker, Jr. (Ed.), *Samuel Richardson's Introduction to Pamela, ARS*, Publication No. 48 (Los Angeles, 1954).

[83] Diderot, »Éloge de Richardson«, *Œuvres Esthétiques*, 38.

Daß Richardson die dramatische Unmittelbarkeit des Briefwechselromans bewußt und im Gegensatz zu der Methode der Er-Erzählung bevorzugte, zeigen die detaillierten Ausführungen über die Vor- und Nachteile der beiden Erzählweisen in seinen erst unlängst bekannt gewordenen Notizen für eine theoretische Bestimmung seines Meisterwerks *Clarissa*:

> The Choice the Author has made, in this and a former Performance, of delivering the Sentiments of his Characters in their own Words, by way of Letters, has also Two principal Advantages, which we beg leave to specify.// In the First place, By this means every one is enabled to judge at first Sight, whether the respective Persons represented express themselves in a Style suitable to their Characters, or not, and may thus become a rational Critic on the Merit of the Piece.
> Secondly, Those Characters sink deeper into the Mind of the Reader, and stamp there a perfect Idea of the very Turn of Thought, by which the Originals were actuated, and diversified from each other.[84]

Richardson geht also aus von der im Briefroman gewählten Möglichkeit der Redeverteilung und der daraus sich ergebenden besonderen Illusionskraft dieser Kunstform. Ihre Vorteile werden vom Standpunkt des Lesers aus beschrieben, dem beim Briefroman kein vermittelnder Erzähler den direkten Zugang zu den Charakteren verstellt. Der Briefroman bewirkt aber nicht nur illusionsfördernde Vertrautheit mit den Charakteren, sondern erhöht auch die Bedeutung des kritisch denkenden Lesers, der sich selbst ein Urteil über die Authentizität der einzelnen »Rollen« bilden kann »and may thus become a rational Critic on the Merit of the Piece«. Der Leser fühlt sich nicht geleitet; er hat den Eindruck, daß der »verborgene Autor« sich nie ordnend einschaltet, sondern alles den »selbständig« handelnden Charakteren überläßt. Entsprechend ist der Leser selbständiger Zeuge und Kritiker eines Dramas beziehungsweise von »Szenen«, die sich unmittelbar vor seinen Augen abspielen.[85]

---

84 Zitat aus einem »Hints of Prefaces for Clarissa« überschriebenen Manuskript in der Forster Collection des Victoria und Albert Museums in London; erstmals veröffentlicht von R. F. Brissenden in: *Samuel Richardson, Clarissa: Preface, Hints of Prefaces, and Postscript, ARS,* Publication No. 103 (Los Angeles, 1964), 12f. – Zur Verfasserschaft vgl. Brissendens »Introduction«, S. II: »It is impossible to determine how much of *Hints of Prefaces* or of the published Preface and Postscript is Richardson's own work. All were to some extent the result of collaborative effort, and Richardson did not always distinguish clearly between what he had written and what had been supplied by other people.«

85 Aaron Hill führt die Illusionskraft des Briefromans *Pamela,* der so viele »oeconomical, moral, prudential, religious, satirical, and cautionary *Lessons*« enthalte, auf die dramatische Darstellungsart zurück: »One of the best-judg'd Peculiars, of the Plan, is, that These Instructions being convey'd, as in a Kind of Dramatical

Gerade das Gegenteil ist beim erzählenden Roman der Fall, den Richardson hier als »dry Narrative« bezeichnet,

> where the *Novelist* moves on, his own dull Pace, to the End of his Chapter and Book, interweaving impertinent Digressions, for fear the Reader's Patience should be exhausted by his tedious Dwelling on one Subject, in the same Style: Which may not unfitly be compared to the dead Tolling of a single Bell, in Opposition to the wonderful Variety of Sounds, which constitute the Harmony of a Handel.[86]

Hier bestimmt alles der vermittelnde Erzähler, der die dargestellte Welt nach seinem Gutdünken einrichtet und dem Leser zugänglich macht. Er drückt dem ganzen Geschehen den Stempel seiner Persönlichkeit auf. So wird die interessante Vielgestaltigkeit der dargestellten Wirklichkeit für den Leser nicht unmittelbares Ereignis; sie bleibt immer einförmige Version des Erzählers – auch dann, wenn der Erzähler seine fiktiven Gestalten selbst zu Wort kommen läßt.[87] Die Er-Erzählung kennt also letztlich nur eine einzige, dichtungstheoretisch genau bezeichnete Variierungsmöglichkeit: die Zwischenrede des Erzählers, mit der dieser die eigene Erzählung unterbricht, um den Leser direkt – in anderer Funktion[88] und Tonart – anzusprechen. Richardson beziehungsweise sein dichtungstheoretisch bewanderter Gewährsmann, der ihm die Unterschiede zwischen dem erzählenden Roman und dem Briefroman erläutert hatte, nennen die Zwischenreden des Erzählers »impertinent Digressions«. Sie übertragen also den Tadel des Aristoteles an den übrigen epischen Dichtern – Homer ist die Ausnahme –, die allzuoft in eigener

---

Representation, by those beautiful *Scenes*, Her own Letters and Journals, who acts the most moving and suffering *Part*, we feel the Force in a threefold Effect, – from the Motive, the Act, and the Consequence« (*Pamela*, 2nd ed., 1741, vol. I, S. xviii).

[86] »Hints of Prefaces for Clarissa«, *ARS*, Publication No. 103, S. 13.

[87] Zu den »Dimensionen der Rede im Erzählvorgang« vgl. E. Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, 195–242.

[88] Auf den Funktionswechsel des Autors in der Zwischenrede verweist Aristoteles im 24. Kapitel seiner *Poetik*, wenn er feststellt: »It is necessary for the poet to speak in his own person as little as possible because he is not an imitator in what he says then« (zit. nach Allan H. Gilberts Übersetzung in seiner Anthologie *Literary Criticism: Plato to Dryden*, 106). – Der ganze Absatz über die Rolle des epischen Dichters lautet in Gudemans Übertragung: »Homer, wie er in vielen anderen Dingen lobenswert ist, ist es auch darin, daß er allein unter allen Dichtern nicht im Unklaren darüber ist, was er selbst zu tun habe. Der Dichter soll nämlich so wenig wie möglich in eigner Person reden, denn nicht nach dieser Richtung hin ist er ein nachahmender Darsteller. Die übrigen (epischen) Dichter dagegen treten durchgängig in eigener Person auf und stellen daher nur weniges und auch das nur gelegentlich nachahmend dar« (Aristoteles, *Dichtkunst*, 55).

Person sprechen, auf den Romanerzähler.[89] Richardson verzichtete allerdings darauf, den Angriff auf den erzählenden Roman zu veröffentlichen; im »Postscript« zu seinem Hauptwerk *Clarissa* äußert er sich zurückhaltend und bescheiden zur eigenen Methode:

> Some have wished that the Story had been told in the usual narrative way of telling Stories designed to amuse and divert, and not in Letters written by the respective persons whose history is given in them. The author thinks he ought not to prescribe to the taste of others; but imagined himself at liberty to follow his own. He perhaps mistrusted his talents for the narrative kind of writing.[90]

Die Richardsons *Clarissa* beigegebenen Beschreibungen der beiden Romanformen sind theoriegeschichtlich höchst bedeutsam. Sie zeigen eindringlich, daß das achtzehnte Jahrhundert genaue Vorstellungen von den Bedingungen des künstlerischen Erzählens besaß. Von besonderem Interesse ist dabei die Tatsache, daß Richardson den erzählenden Roman von einem Standpunkt aus kritisiert, der den »erzählerlosen« Roman bevorzugt, und damit Vorwürfe, die das neunzehnte und zwanzigste Jahrhundert gegen den Erzähler des Romans erhoben,[91] zum Teil vorwegnimmt. Die hierbei aufgezeigten Unterschiede zwischen den beiden Romanformen lassen sich wieder auf den Grundunterschied – Anwesenheit oder Abwesenheit des Erzählers im Roman – zurückführen. Und zwar nicht in dem vagen Sinne Franz Stanzels, der von dem individuellen (jeweils verschiedenen) Vorstellungsbild des Lesers aus über die Anwesenheit oder Abwesenheit des Erzählers entscheiden will,[92]

---

89 Brissenden möchte die allgemeinen Bemerkungen über den Er-Roman auf ein spezielles Werk bezogen wissen: »*Tom Jones*, with its books, chapters, critical interpolations, and ironical apologies to the reader, is the target here; and Richardson clearly longed to inflict a defeat on its author in the realm of theory as resounding as the one he believed he had achieved over him in practice« (»Introduction«, in: *ARS*, Publication No. 103, S. VII). – Brissenden läßt sich hier allzusehr von den tatsächlichen bzw. vermuteten Animositäten zwischen Fielding und Richardson leiten. So vergißt er, daß neben und vor Fieldings Romanen die Werke Cervantes', Scarrons und Rabelais' Hauptbeispiele des Er-Romans für das englische achtzehnte Jahrhundert darstellten.

90 »Postscript« (to the fourth ed., 1751), 365. – Text auch in Brissendens Ausgabe (vgl. Anm. 84 ds. Kapitels), die das Vorwort zur Erstausgabe und das Nachwort (»Postscript«) zur 4. Aufl. von *Clarissa* enthält.

91 Zu diesen Vorwürfen vgl. im einzelnen die Monographien von Käte Friedemann, *Die Rolle des Erzählers in der Epik* und Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*.

92 F. Stanzel erläutert in seiner Monographie *Die typischen Erzählsituationen im Roman* mehrfach den offenkundigen Sachverhalt, daß »die Grenze zwischen Anwesenheit und Abwesenheit des Autors in der Vorstellung des Lesers nur ungefähr bestimmt werden kann« (23). Trotzdem grenzt er dann zwei »Erzählsituationen« des Er-Romans voneinander ab und stellt sie als zwei besondere *Romantypen*

sondern in dem von der antiken Poetik bezeichneten Sinn, der auf dem einfachen und eindeutigen Kriterium der Redeverteilung basiert. Auf dieses Kriterium beriefen sich dann auch die Gattungsdiskussionen des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts; erst das neunzehnte und zwanzigste Jahrhundert konnten über der die historische Perspektive vernachlässigenden Suche nach dem inneren Wesen der dichterischen Gattungen und der Erläuterungen ihrer einzelnen Bauformen die dichtungstheoretische Relevanz dieses grundlegenden formalen Einteilungsprinzips nicht mehr würdigen.

---

vor: »auktorialer« und »personaler« Roman. Die Bezeichnung Er-Roman wird hierdurch eliminiert. In Wahrheit beschreibt Stanzel aber hier nur zwei Grundformen der unendlich variablen Erzählweise des Er-Romans. Ganz anders verhält sich Stanzel gegenüber dem Ich-Roman. Obwohl auch hier zwei ähnliche Grundformen der Erzählweise beschrieben werden können (vgl. *ebd.*, 65), hält er sie nun nicht als besondere Romantypen fest; der »Ich-Roman« wird in diesem Zusammenhang als der dritte *Romantyp* vorgestellt. Offenbar hat Stanzel bei seiner Systematisierung die magische Dreizahl der Theoretiker nicht zu überspringen gewagt, und man kann wohl Bayard Q. Morgans Kritik an der Monographie Stanzels nur wegen ihrer unzulässigen Verallgemeinerung zurückweisen. In Morgans Rezension der Arbeit Stanzels heißt es: »This monograph is another example of that passionate pursuit of classification for its own sake which is one of the most persistent preoccupations of the German mind« (*CL*, 8, 1956, S. 252).
Um die Willkür der dichtungstheoretisch unlogischen Festsetzungen abzuschwächen, ordnet Stanzel die drei angeblich gleichwertigen *Romantypen* auf einem »Typenkreis« an, der »die Möglichkeit der bruchlos kontinuierlichen Abwandlung jedes einzelnen Romantypus in die anderen beiden beweist« (*ebd.*, 163). Im Hinblick auf den »auktorialen« und den »personalen« Roman beweist der »Typenkreis« aber nur das Offenkundige; im Hinblick auf den »Ich-Roman« ist er irreführend, denn ein bruchloser Übergang vom Er-Roman zum Ich-Roman kann gar nicht stattfinden, da beide Romanformen kategorial wie ontologisch streng voneinander geschieden sind. Der Wert von Stanzels Untersuchungen bleibt auf den Bereich der formalen Interpretation des Romans beschränkt: Stanzel beschreibt in scharfsinniger Weise einige Grundformen der Erzählweise des Romans und verweist auf ihre Variationen und Modifikationen. *Einzelne* technische Bauformen können aber nicht als *Romantypen* vorgestellt werden, und so bleibt Stanzels Versuch, einzelne Grundtypen der Erzählweise des Romans als eine umfassende Romantypologie auszugeben, romantheoretisch irrelevant.

TEIL II

Das französische Vorbild in der englischen Romantheorie um 1700

VIERTES KAPITEL

Pierre-Daniel Huets ›Traité de l'origine des romans‹

> Et parce que naturellement le travail nous rebute, l'ame ne se porte à ces connoissances épineuses que dans la veuë du fruict, ou dans l'esperance d'un plaisir éloigné, ou par necessité.
> (Huet, *Traité*)

1. Bedeutung und Aufnahme in England

Über Bedeutung und Wirkung von Huets *Traité de l'origine des romans*[1] in der englischen Kritik ist die Forschung wenig unterrichtet. Dies mag zum Teil davon herrühren, daß die einzige Monographie über die englische Romankritik des 18. Jahrhunderts über Huet nur oberflächlich handelt. Zudem setzt sie das Datum der Übersetzung von Huets Abhandlung ins Englische dreiundvierzig Jahre zu spät an. Joseph Bunn Heidler stellt zwar fest, »the translation by Stephen Lewis in 1715 of Bishop Huet's *On the Original of Romances* marked an important stage in the development of English novelistic criticism«,[2] doch schenkt er sich die Verifizierung seiner Behauptung und verzichtet auch auf eine eingehende Analyse der Abhandlung selbst. Widerspruchsvoll ist das Urteil

---

1 Erste Veröffentlichung in Zayde, Histoire Espagnole, Par Monsieur de Segrais. *Avec un Traitté de l'Origine des Romans,* par Monsieur Huet. A Paris, ... M.DC.LXX. – Autor des Romans war in Wahrheit Madame de Lafayette. Über die weiteren Ausgaben von Huets Abhandlung, die häufig separat veröffentlicht wurde, unterrichtet eine moderne kritische Ausgabe, die auf eine revidierte 8. Auflage des *Traité* von 1711 zurückgeht: Arend Kok (Ed.), *Pierre-Daniel Huet, Traité de l'origine des romans. Edition critique, accompagnée d'une introduction et de notes* (Amsterdam, 1942). – Künftig zit. als Huet, *Traité.* Die Erstausgabe wurde wieder neu vorgelegt (zs. mit einer zeitgenöss. deutschen Übertragung): *Pierre Daniel Huet. Traité de l'origine des romans. Faksimiledrucke nach der Erstausgabe von 1670 und der Happelschen Übersetzung von 1682. Mit einem Nachwort von Hans Hinterhäuser,* Sammlung Metzler M 54 (Stuttgart, 1966).

2 J. B. Heidler, *The History, from 1700 to 1800, of English Criticism of Prose Fiction,* 29. – Eine Bemerkung im Schlußkapitel dieser Arbeit zeigt, daß der Verfasser die Abhandlung Huets nur flüchtig kennt und schon deshalb zur Sache nichts beitragen konnte: »As early as 1715 Bishop Huet's brief *Origin of Romances* had appeared in English. It, however, was not only short, but very incomplete« (170).

der Herausgeber der 1960 erschienenen Anthologie *The Continental Model,* in die sie Auszüge einer englischen Übersetzung von Huets Essay aufgenommen haben.[3] Der bibliographische Befund – drei englische Übersetzungen bis 1720 – legt einerseits nahe, Huet die Rolle eines Klassikers auf dem Gebiet der Geschichte des Romans anzuweisen, andererseits halten die Herausgeber an der Meinung fest, daß die englischen Romanforscher des achtzehnten Jahrhunderts unabhängig von Huet gearbeitet hätten.[4] Huets Rolle als Vorbild für die Bemühungen des englischen achtzehnten Jahrhunderts, die Geschichte des Romans zu erhellen, hat nun neuerdings Arthur Johnston bestätigt. Er bezeichnet Huets *Traité* als den ersten Versuch, eine Geschichte des Romans zu schreiben, »setting the pattern for later surveys by Clara Reeve (1785), John Moore (1797) and John Dunlop (1814)«.[5] Man übernahm also in England Huets Methode der historischen Betrachtung der Gattung Roman, und man übernahm auch sein Material, das freilich seinem Wesen nach ergänzungsbedürftig blieb, und dadurch den auf Originalität bedachten englischen Kritikern des achtzehnten Jahrhunderts Gelegenheit bot, böswillige Bemerkungen über Huet in ihre Abhandlungen einzuflechten. Vor allem William Warburton und Clara Reeve suchten ihre Eigenständigkeit und Überlegenheit gegenüber dem ersten Versuch Huets hervorzuheben,[6] und konnten dadurch moderne Forscher in ihrem Urteil über Huet beeinflussen.[7]

---

[3] Scott Elledge and Donald Schier (Eds.), *The Continental Model. Selected French Critical Essays of the Seventeenth Century, in English Translation* (Minneapolis, 1960). – Künftig zit. als *Continental Model.* Diese Anthologie enthält (S. 186–205) eine stark gekürzte Fassung einer anonymen englischen Übersetzung von Huets Essay. Diese Übersetzung erschien zuerst in Band 1 der von Samuel Croxall hrsg. Romananthologie: A Select Collection of Novels in Six Volumes. Written by the most Celebrated Authors in several Languages ... London: ... MDCCXXII. – Der erste Band dieser Anthologie wurde bereits im Jahre 1720 veröffentlicht und wurde eingeleitet durch »Monsieur Huet's Letter to Monsieur de Segrais, upon the Original of Romances« (S. I–III).

[4] *Continental Model,* 383: »It cannot be proved that Huet's essay had much influence on English scholarship ... Nevertheless, the number of times it was reprinted in English suggests that it was one of the classics in what became an important subject of study in the eighteenth century. And its intrinsic interest is not inconsiderable.« – Vgl. auch Hans Hinterhäuser, »Nachwort« zum Faksimiledruck der Erstausgabe von Huets *Traité* (Stuttgart, 1966), 23: »Die Wirkungsgeschichte des Huetschen ›Traité‹ ist noch ungeschrieben; aber aus verstreuten Bemerkungen geht mit genügender Deutlichkeit hervor, daß sie beträchtlich und anhaltend gewesen sein muß.«

[5] A. Johnston, *Enchanted Ground. The Study of Medieval Romance in the Eighteenth Century* (London, 1964), 15.

[6] Vgl. Clara Reeve, *The Progress of Romance* [Colchester, 1785], The Facsimile

Sie übersehen zumeist auch, daß Huets Abhandlung nicht nur historisch ausgerichtet ist, sondern neben dem umfangreichen Material zur Entwicklungsgeschichte des Romans eine systematische Darstellung des Romans enthält, die ihn deskriptiv erfassen möchte und ihn von anderen verwandten literarischen Formen sorgfältig abhebt. Die zeitgenössische Kritik verdankt Huet also zweierlei: einmal, den materialreichen Hinweis auf Würde und Alter des Romans, und zweitens, eine angewandte Romanpoetik, die Maßstäbe für die Beurteilung des modernen Romanschaffens bot.[8]

Dieses umfassende Verständnis Huets besaß schon der anonyme Verfasser der ersten englischen Übersetzung von 1672, der in seinem Vorwort Huets *Traité* charakterisiert und die von Huet angeführten Bei-

---

Text Society, Series I: Literature and Language, vol. 4 (New York, 1930). – Enthält beide Bände der Originalausgabe. – Reeve macht sich in ihrem Werk (I, 90–96) über Huets Abhandlung lustig und zitiert zu ihrer Unterstützung die abwertende Kritik Warburtons: »›Mons. *Huet* Bishop of *Avranches*, who wrote a formal treatise upon the Origin of Romances, has said little or nothing of them, in that *superficial* work‹« (I, 91f.). – Die Denunziation der Leistung Huets brachte Warburton zuerst in seiner Shakespeare-Ausgabe von 1747 (als Anmerkung zu *Love's Labour's Lost*, Act I, Scene I). Warburtons Aufsatz ist auch abgedruckt in der Third Variorum Ausgabe von Shakespeares Werken (London, 1821), vol. IV, 467–473. Diese Ausgabe bringt auch Beiträge von Thomas Tyrwhitt (und anderen Gelehrten der Zeit), in denen Warburtons großsprecherische Arroganz bloßgestellt wird. Warburton hatte seine »Romance«-Abhandlung auch anonym erscheinen lassen in »A Supplement to the Translator's Preface« (Fußnote: Communicated by a learned writer, well known in the literary world) in der 2. verbesserten Aufl. der englischen Übersetzung (von Charles Jarvis) des *Don Quixote* (London, 1749), vol. I (ohne Paginierung). – Zu Warburtons Ansichten zur Geschichte des Romans vgl. Johnston, *Enchanted Ground*, 18f. Auch Johnston zeigt, daß Warburton oft ohne Sachkenntnis argumentierte.

7 Bruce A. Morrissette folgt in seinem Artikel »French Criticism, Seventeenth Century« der Meinung Warburtons (ohne Quellenangabe) und erklärt kategorisch: »Huet's *Traité de l'origine des romans* contained mainly superficialities« (Joseph T. Shipley [Ed.], *Dictionary of World Literature. Criticism, Forms, Technique, new rev. ed.*, Paterson, New Jersey, 1962, S. 177).

8 In den großen angelsächsischen Werken zur Geschichte der literarischen Kritik (vgl. die Monographien von Saintsbury, Atkins und Wellek) wird Huets Leistung nicht berücksichtigt. Dagegen ist in der deutschen Forschung Huets Bedeutung längst erkannt worden. Vgl. Max Ludwig Wolffs Münchner Diss. von 1911 (erschienen u. d. T. *Geschichte der Romantheorie, mit besonderer Berücksichtigung der deutschen Verhältnisse*, Nürnberg, 1915): »Was Scaliger auf dem Gebiet der allgemeinen Dichtungslehre für die späteren Generationen geworden, das ward jetzt Huet für die Romanpoetik: der klassische Autor« (50). – Demgegenüber bedeutet die flüchtige Würdigung Huets in R. Koskimies' *Theorie des Romans* (Helsinki, 1935, S. 79f. und 141) einen Rückschritt. – Bruno Markwardt hat im ersten Band (1937) seiner *Geschichte der deutschen Poetik* die Grundlinien der Wirkungsgeschichte der Huetschen Abhandlung in Deutschland nachgezeichnet, wobei er allerdings nie der Bedeutung dieser Abhandlung gerecht wird.

spiele aus der zeitgenössischen Romanproduktion in witzig-ironischer Weise kritisiert.[9] Der historische Abriß Huets ist ihm weniger Selbstzweck als gelehrte Beigabe für eine zu Geltung und Ansehen gekommene Gattung der Literatur:

> As our Manners and People are refin'd, Romances also hold pace with us, and by the same degrees arrive to perfection. *Giants, Dragons,* and *Enchanted Castles,* which made so much noise in Romances of former times, are now no longer heard of. The Composers do now consult Nature, and endeavour to exhibit her true and lively Portraict in all their works, ... But it is not my Province to plead for Romances, be they good or bad, since they are now so much in vogue in the World, and make so considerable a part of the politer Learning: 'tis presumed the Ingenious have a Curiosity, and desire a more perfect account of them, then possibly hitherto they have met withall.[10]

Huets Abhandlung trifft also in England auf Kritiker, die bereits ein literarisches Bewußtsein für den Roman ausgebildet haben: »Romances of former times«, in denen das Übernatürliche, das Wunderbare, vorherrschte, werden vollkommeneren Werken gegenübergestellt, deren Verfasser (»Composers«) sich mehr an die Natur halten. Mit dieser Unterscheidung zweier Formen des Romans folgt der Verfasser des Vorworts den Ausführungen Huets, der den zeitgenössischen französischen Roman im Stile d'Urfés und der Mademoiselle de Scudéry von den »barbarischen« Romanen des Mittelalters abhebt, doch zeigt die Kritik an den von Huet empfohlenen Romanen, daß der englische Leser in diesen Werken noch viele Unwahrscheinlichkeiten entdeckt hatte.[11] In abgewandelter Form wird dann der Gegensatz zwischen zwei Grundtypen der Erzählkunst in Prosa von William Congreve in dem berühmten »Preface to the Reader« zu seinem Roman *Incognita* (1692) dogmatisch formuliert und beeinflußte dann im ganzen achtzehnten Jahrhundert die Diskussion und Produktion des Romans.[12]

Stephen Lewis, der zweite englische Übersetzer Huets, verweist in seinem Vorwort auf die grundsätzlichen Ausführungen Huets über die

---

[9] Vgl. A Treatise of Romances and their Original. By Monsieur *Huet.* Translated out of *French.* London, ... 1672: »The Translator to the Reader.«

[10] A Treatise of Romances, [Bl.] A 3 [rv].

[11] Vgl. A Treatise of Romances, »The Translator to the Reader« (1672). – Der Übersetzer entspricht wohl den Erwartungen der Leser im englischen Restaurationszeitalter, wenn er bei seiner ironischen Kritik der französ. Romane vor allem auf die erotischen Beziehungen in diesen Werken anspielt; daneben ist es ihm noch wichtig, die eigene Gelehrsamkeit durch Ergänzungen zum Material Huets (z. B. Hinweis auf die *Edda*) herauszustellen.

[12] Vgl. Kap. 6 ds. Arbeit: »Zwei Grundtypen des Romans: *Romance* und *Novel*« (vgl. auch Kap. 3 ds. Arbeit, 4. Abschnitt).

Kompositionsprinzipien des Romans. Lewis versteht die historische Herleitung des Romans nicht als gelehrte Anhäufung von Fakten für den Altertumsforscher; sie erweckt vielmehr »an Impatient Desire of Inventing some New Subject, to be improv'd and advanc'd by Posterity«.[13] Huet wird nicht im Sinne einer normativen Poetik begriffen, die seiner Abhandlung verpflichtende Gesetze für zukünftige Romanciers entnehmen will. Daß Huet wichtige Baugesetze des Romans bestimmt hat, wird zwar dankbar anerkannt, sie werden aber lediglich als Hinweise des Kunstsachverständigen gewertet, der dem englischen Neuling Ratschläge für die Ausbildung einer eigenen Romanliteratur geben kann. Die englische Kritik konnte ja um 1715 noch auf keine bedeutenden Romane aus einheimischer Feder verweisen, und selbst die für den schnellen Konsum verfaßten Romane der zweiten und dritten Garnitur bezog man zumeist aus Frankreich. Die englische Kritik verlangte also – ähnlich wie 50 Jahre später die deutsche – englische Original-Romane:

> And (tho' we have been hitherto, for the most part, supply'd with Translations from the *French*) it is to be hoped, that we won't any longer subsist upon *Reverse*; but that some *English Genius* will *dare* to Naturalize *Romance* into our Soil; which (I don't doubt) it will agree with, as well as that of a Neighbouring Country; since we are acknowledg'd to be very Ingenious, in Improving Foreign Inventions.
> To promote this Design, the Reader will find in the following Treatise, the Best Instructions for Composing ROMANCES, with all Necessary Dispositions for the Perfection of the Art. And because the only Way to a *Right Judgment* upon our own, is to Compare them with the *Performances* of other Men; Our Author has, with Great Perspicuity and Clearness, illustrated the Beauties, and pointed out the Deficiencies, of the Best Productions of this Kind.[14]

Das französische Vorbild wird klar anerkannt. Der Roman ist ein französisches Gewächs, das seinen englischen Liebhabern meist als Übersetzung angeboten wird, wenn auch schon einheimische Erzeugnisse weiblicher Autoren wie Mrs. Behn und Mrs. Manley den Beifall des englischen

---

13 THE HISTORY OF ROMANCES. AN Enquiry into their *Original; Instructions for Composing them;* AN Account of the most Eminent AUTHORS; With Characters, and Curious Observations upon the Best Performances of that Kind. Written in *Latin* by HUETIUS; Made *English* by Mr. STEPHEN LEWIS ... LONDON: ... 1715, »The PREFACE«, S. II. Die Angabe des englischen Übersetzers, Huet hätte seine Abhandlung in lat. Sprache abgefaßt, beruht auf einem Irrtum; sie bezieht sich auf eine 1682 erschienene lat. Übertragung u. d. T. PETRI DANIELIS HUETII LIBER DE ORIGINE FABULARUM ROMANENSIUM, AD JOANNEM RENALDUM SEGRAESIUM. Ex Gallico Latinè reddidit GULIELMUS PYRRHO, Professor Regius. HAGAE-COMITIS, ... M.D.C.LXXXII.

14 THE HISTORY OF ROMANCES, IXf.

Publikums gefunden hatten. Wie vor 43 Jahren der erste Übersetzer Huets, so betont auch Stephen Lewis wieder die Wertschätzung, die dem Roman in England gezollt wird; sie hatte wohl auch seinen Verleger bewogen, die Abhandlung Huets einem derartig interessierten Publikum in einer neuen englischen Übersetzung wieder zugänglich zu machen:

> *Romance* has of late convey'd it self very far into the Esteem of this Nation, and is become the Principal Diversion of the Retirement of People of all Conditions.[15]

Nicht nur die von Huet nachgewiesene Würde des Romans soll zu eigener Produktion anspornen; auch die Popularität und die Nachfrage im eigenen Land läßt Lewis den Wunsch äußern, bald eigene Leistungen auf diesem Gebiet der schönen Künste besitzen zu dürfen. Seine zuversichtliche Hoffnung, »that some *English Genius* will *dare* to Naturalize *Romance* into our Soil; ... since we are acknowledg'd to be very Ingenious, in Improving Foreign Inventions«, sollte Daniel Defoe schon vier Jahre später erfüllen, der mit seinen in rascher Folge veröffentlichten Romanen die große Tradition der englischen Romankunst im Jahre 1719 eröffnete.

Ein möglicher Einwand, *Robinson Crusoe* (1719) sei von seinem Schöpfer nicht als »romance« gemeint gewesen, da Defoe als fiktiver Herausgeber im Vorwort zu diesem Roman bekennt: »The editor believes the thing to be a just history of fact«, wird der literarhistorischen Position Defoes innerhalb der Geschichte der englischen Romanliteratur nicht gerecht. Defoe wollte sich mit seinen Werken verständlicherweise von der Flut der minderwertigen »novels« und »romances« absetzen, die ihre Existenz lediglich der ungezügelten und oft auch verdorbenen Phantasie ihrer Autoren verdankten. Sie überschwemmten seit dem Ausgang des siebzehnten Jahrhunderts den Markt. Meist waren es Übersetzungen französischer Produkte, wie etwa in der 48 Titel umfassenden Sammlung von Bentleys *Modern Novels*: *In XII Volumes*, die in London in den Jahren 1692 und 1693 erschienen war. Wie andere Autoren vor und nach ihm verfiel Defoe auf das Mittel, den besonderen »Wahrheits«-Charakter seiner Romane zu betonen, um seinen Werken dadurch Seriosität zu verleihen.

Im allgemeinen Sprachgebrauch der Zeit, der sich um Benennungssorgen von Autoren wenig kümmerte, bezeichnete man – wie auch die Lexika der Zeit ausweisen – alle erdichteten Erzählungen gerne mit

---

[15] The History of Romances, VIII.

»romance«; auf einen speziellen Gattungsnamen für seine Produkte konnte sich Defoe nicht festlegen. Später hatten andere große Romanciers wie Richardson, Fielding und Scott ähnliche Probleme bei der Benennung ihrer Romane – immer mit dem Ziel der Abhebung ihrer eigenen Werke von der allgemeinen Romanproduktion ihrer Zeit. Defoe übrigens – als schöpferischer Autor souveräner als der auf Benennung bedachte Literaturwissenschaftler – hat sich schon drei Jahre später von den Sorgen über den spezifischen Charakter seiner Werke ironisch distanziert und sie dem Leser überlassen. So eröffnet er das Vorwort zu seinem Roman *Moll Flanders* im Jahre 1722 mit der Bemerkung:

> The world is so taken up of late with novels and romances, that it will be hard for a private history to be taken for genuine, where the names and other circumstances of the person are concealed; and on this account we must be content to leave the reader to pass his own opinion upon the ensuing sheets, and take it just as he pleases.[16]

Mit der Eröffnung einer einheimischen Roman*kunst* durch Defoe waren aber die unmittelbaren Wünsche des nach Romanen hungernden englischen Lesepublikums nicht gestillt. Die Verleger mußten noch immer auf Übersetzungen ausländischer Romane zurückgreifen, von denen Samuel Croxall in den Jahren 1720 bis 1722 eine sechsbändige Sammlung herausgab, die er mit einer neuen Übersetzung von Huets *Traité* einleitete. Eine Abhandlung über den Roman, die eine angesehene und hochgestellte Persönlichkeit verfaßt hatte, scheint dem Herausgeber dieser »Her Highness the Princess Anne« gewidmeten Romananthologie am geeignetsten, gewisse Zweifel an der Würde und dem Nutzen dieser prosaischen Erzählkunst zu zerstreuen:

> Had not the original Design of these Imitations of History been to instil the Noblest Sentiments after the most Agreeable Manner, ... A Person of no less unspotted a Reputation, than universal Learning, as Monsieur *Huet* the Bishop of *Avranches* in *France*, wou'd never have been at the Pains to write the History of such Works, much less wou'd he recommend the perusing of them, under any Restriction whatever. Referring the Reader

---

[16] Daniel Defoe, *Moll Flanders*, Ev.Lib. No. 837 (London, 1930, last repr. 1960), »Author's Preface«, 1. – Zu Defoes Umgang mit der »Wahrheit« vgl. noch den Aufsatz von Maximillian E. Novak, »Defoe's Theory of Fiction«, *SP* 61 (1964), 650–668. – Zum Problem der Benennung der Romane vgl. auch Kap. 1 ds. Arbeit. – Dieses Problem wird auch kurz behandelt in *Appendix 3*: »›History‹, ›Romance‹ and ›Novel‹« der Monographie von A. Johnston, *Enchanted Ground*, 234–237. Johnstons Material ist zu beschränkt; so findet er zu keinem Ergebnis bzw. lediglich zu einem irrelevanten Verbesserungsvorschlag für Fieldings »comic epic in prose«.

therefore to his justly admir'd Treatise, we shall only say, that the main Conditions he requires, namely Instruction and Entertainment, are the reigning Perfections of this Collection.[17]

Samuel Croxall erwähnt zwar Huets »universal Learning«, doch interessiert ihn weniger der Inhalt der gelehrten Abhandlung als die Tatsache, daß er einen Bischof als Bürgen für die Integrität der angebotenen literarischen Produkte anführen kann. So übersieht er auch, daß sich die Ausführungen Huets über den modernen Roman gar nicht auf die von ihm bevorzugte Erzählform der »Novels«[18] beziehen, sondern lediglich auf die Großform des höfisch-historischen Romans im Stile d'Urfés und der Mademoiselle de Scudéry.

Offenbar hatten die Leser die Diskrepanz zwischen dem einleitenden Essay und der folgenden *Collection of Novels* bemerkt und sich über die »langweilige« Abhandlung Huets beklagt. Croxall zeigt sich dann im Vorwort zur zweiten, erweiterten Auflage seiner Roman-Sammlung[19] über die angebliche Parteilichkeit des französischen Autors verwundert, der die Novellen des Cervantes nicht gewürdigt hatte, und streicht die Abhandlung Huets auf weniger als die Hälfte ihres ursprünglichen Umfangs zusammen:

It having been objected, that Monsieur *Huet's Letter on the Original of Romances* is too prolix and tedious; we have contented ourselves with giving an Extract of it in *this Edition*, which, it is hoped, will be more Entertaining. It is somewhat surprising that this learned Writer, who displays with so much Pomp his deep Reading in *Romances*, and is so lavish in Praise of the *French Romancers* and *Novelists*, should yet pass by in Silence the *Novels* of *Cervantes*; and is a remarkable Instance of his fond Partiality to his own Countrymen.[20]

---

[17] A Select Collection of Novels In Six Volumes, »The Preface«, [2f.].

[18] Sämtliche »Novels« seiner Roman-Sammlung sind Übersetzungen spanischer, französischer und italienischer Originale. Die Mehrzahl der insgesamt 26 »Novels« gehört zur Erzählform der *Novelle*, darunter allein 10 Novellen des Cervantes. – Zur genauen bibliographischen Beschreibung ds. Sammlung (mit Angabe der Original- und Übersetzungstitel der einzelnen Werke) vgl. W. H. McBurney, *A Check List of English Prose Fiction 1700–1739*, Nos. 117, 117a–117d.

[19] A Select Collection of Novels and Histories In Six Volumes ... The Second Edition, with Additions. Adorn'd with Cutts. London: ... M DCC XXIX. – Auf das Kernstück dieser Sammlung, die Novellen des Cervantes, verweist das romangeschichtlich bedeutsame Frontispiz: Cervantes erhält aus den Händen Apolls ein Exemplar seines *Don Quixote*.

[20] A Select Collection, 2nd ed., »The Preface«, [2f.].

Huet verfolgt mit seinem 1670 als Brief an Jean Regnault de Segrais, den Freund der Madame de Lafayette, abgefaßten Traktat über den Ursprung der Romane drei Ziele: er gibt einmal die Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte des Romans, die einen Höhepunkt im Romanschaffen der Gegenwart erreicht hat; er gibt eine genaue Beschreibung des zeitgenössischen Romans, die sich zu einer Romanpoetik weitet; und er verfaßt schließlich eine Apologie der Gattung, um ihre bereits errungene Stellung zu behaupten und ihre gesellschaftliche Funktion als »agreeable amusement of a harmless idleness«[21] zu bestätigen.

Der zeitgenössische Roman steht also im Mittelpunkt des Interesses, und so beginnt Huet nach einem ersten einleitenden Absatz gleich mit der Definition dieses Romans:

> Heretofore by the word *romance* was understood not only such works as were written in prose, but more frequently those that were formed in verse. Giraldi and Pigna, his scholar, in their treatises of romances do scarce allow that name to any else, and propose Boiardo and Ariosto for models. But at present the contrary acceptation prevails, and romances properly so called are fictions of love-adventures, artfully formed and delivered in prose, for the delight and instruction of the readers.[22]

Huet geht in seiner Bestimmung des Romans also von den Gepflogenheiten seines Zeitalters aus, das den Prosaroman schätzt. Er betont dadurch den Gegensatz zu den italienischen Theoretikern des sechzehnten Jahrhunderts, Giraldi und Pigna, die über die Versepen ihrer Landsleute Boiardo und Ariost geschrieben hatten,[23] und dabei die Bezeich-

---

21 *Continental Model*, 186. – Huet, *Traité*, 113: »agréable amusement des honnestes paresseux«. – Es ist bezeichnend für die heutige Forschungslage, daß Hans Hinterhäuser in seinem »Nachwort« (*P. D. Huet, Traité*, S. 9) die »Apologie des Romans« an erster Stelle würdigt.

22 *Continental Model*, 186. – Huet, *Traité*, 113f.: »Autrefois, sous le nom de Roman, on comprenoit non seulement ceux qui estoient écrits en prose, mais plus souvent encore ceux qui estoient écrits en vers. Le Giraldi & le Pigna son disciple, dans leurs Traitez *de Romanzi*, n'en reconnoissent presque point d'autres, & donnent le Boiardo & l'Arioste pour modeles. Mais aujourd'huy l'usage contraire a prévalu, & ce que l'on appelle proprement Romans, sont *Des histoires feintes d'aventures amoureuses, ecrites en prose avec art, pour le plaisir & l'instruction des lecteurs.*« In der ersten Auflage hieß es statt *histoires feintes* noch einfach *fictions*.

23 Über Giraldi und Pigna handelt ausführlich Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance;* vgl. bs. das Kapitel Giraldi and Pigna (1554), S. 433–452. – Die Herausgeber der Anthologie *The Continental Model* verweisen zur Stelle fälschlicherweise auf Lilio Gregorio Giraldi (S. 383,

nung »romance« fast ausschließlich für diese Erzählform belegten. Ähnlich wie Huet bestimmte schon der englische Lexikograph Thomas Blount, dessen *Glossographia* von 1656 als erstes englisches Wörterbuch die Etymologien der aufgeführten »hard words« anzugeben sucht, die Bedeutung des Wortes »romance«:

> *Romance* (Span.) a feigned History, either in Verse or Prose in the Vulgar Language; the first news we heard of this word, was from a Poet writ in French by *John Clopinel* alias *Meung*, intituled *Le Romant de la Rose*, and afterward translated into English by *Geffery Chaucer;* but we now give the name *Romance* most commonly to a feigned History writ in Prose.[24]

Wie Huet geht Blount von der früheren Wortbedeutung aus und bestimmt dann die zeitgenössische Anwendung des Wortes. Im folgenden erläutert dann Huet die einzelnen Elemente seiner Romandefinition:

> I call romance a *fiction* to distinguish it from history, and a fiction of *love-adventures* because love ought to be the principal subject of a romance. It must be written in prose, to conform itself to the custom of the age; it must be contrived with art, under some certain rules, otherwise it will be a confused mass without order or beauty ...
> delight, which the ingenious romancer seems to make his chief design, is in effect no other than a medium subordinate to the principal end, the instruction of the mind and reformation of the manners; and romances are more or less regular as they come up more or less to this definition.[25]

Als wesentliche Elemente der Huetschen Romandefinition lassen sich bestimmen: erstens, Huet betont den *Fiktionscharakter* des Romans und verweist dadurch auf den seit Aristoteles immer wieder diskutierten Gegensatz von Poesie und Geschichte. Zweitens, Huet bestimmt den *Ge-*

Anm. 1). Bei dem von Huet erwähnten Giraldi handelt es sich aber um Giovambattista Giraldi Cintio; vgl. dazu Weinberg, *A History of Literary Criticism*, »Bibliography«, 1129f. Eine Auswahl aus Giraldi Cintios Abhandlung über die »Romanzen« gibt (in englischer Übersetzung) Allan H. Gilbert in der von ihm hrsg. Anthologie *Literary Criticism: Plato to Dryden* [1940]; neu aufgelegt als Paperback von der Wayne State University Press (Detroit, 1962), 262–273.

[24] Glossographia: Or a Dictionary, Interpreting all such Hard Words, ... With *Etymologies, Definitions*, and *Historical Observations* on the same ... By *T. B.* of the *Inner-Temple*, Barrester. London: ... 1656.

[25] *Continental Model*, 186f. – Huet, *Traité*, 114f.: »Je dis, des histoires feintes, pour les distinguer des histoires veritables. J'ajouste, d'aventures amoureuses, parce que l'amour doit estre le principal sujet du Roman. Il faut qu'elles soient écrites en prose, pour estre conformes à l'usage de ce siecle. Il faut qu'elles soient écrites avec art, & sous de certaines regles; autrement ce sera un amas confus, sans ordre & sans beauté ... le divertissement du lecteur, que le Romancier habile semble se proposer pour but, n'est qu'un fin subordonnée à la principale, qui est l'instruction de l'esprit, & la correction des mœurs; & les Romans sont plus ou moins réguliers, selon qu'ils s'éloignent plus ou moins de cette définition.«

genstand des Romans, sein Thema: Der Roman wird als Liebesroman definiert nach dem überragenden Beispiel Heliodors, dessen Roman für das ganze Zeitalter Vorbildcharakter besaß.[26] Drittens, die *Prosa-Form* des Romans wird als gattungsbestimmendes Element genannt. Viertens, Huet betont den *Kunstcharakter* des Romans, d. h. es können bestimmte Regeln angegeben werden, nach denen sich der Verfasser eines Romans zu richten hat. Fünftens, der an den Dichter gerichtete Rat des Horaz in seinem Brief an die Pisonen, »das Nützliche *so* mit dem Angenehmen zu verbinden . . ., daß er den Leser im Ergötzen bessert«,[27] wird auch dem Romancier erteilt und psychologisch begründet. Im einzelnen abgegrenzt wird der von Huet definierte Roman vom Versroman und vor allem vom Epos. Er wird ferner abgegrenzt von Geschichten, die zum größten Teil auf historischer Wahrheit beruhen, wie zum Beispiel Herodots Geschichten:

> These writings are true in the main, and false only in some particular points, whereas romances are true in particular facts only, and false in the main.[28]

Nicht als Romane zu betrachten sind schließlich noch »les relations de ces origines imaginaires de la pluspart des nations, & polies, & barbares«[29] und die Fabeln.

Die von Huet skizzierte Romantheorie stellt keine originale Leistung dar. Sie faßt aber die zeitgenössische Diskussion, die das Romanschaffen in Frankreich begleitete, zusammen, und so können die Definitionen Huets als repräsentativ für die der englischen Kritik aus Frankreich zufließenden Ideen über den Roman angesehen werden.[29a] Huets Originalität erweist sich dann dadurch, daß er in seinem *Traité* nicht nur eine

---

[26] Eine erste Orientierung gibt Otto Weinreich, *Der griechische Liebesroman* (Zürich, 1962), 56–71: »Heliodors Nachleben«. – Wolfgang Kayser wird der Romandefinition Huets nicht gerecht, wenn er den von ihm als »Pater Huet« apostrophierten französ. Kritiker als den ersten Gewährsmann einer inhaltlich-stofflich bedingten Romantypologie aufführt. Vgl. seinen Aufsatz »Wer erzählt den Roman?«, 85f.

[27] Horaz, *Epistulae*, II.3 (»De arte poetica«), Verse 343/4. – Zitat in der Übersetzung von Wieland, in: *Chr. M. Wieland, Ausgewählte Werke*, III, 828.

[28] *Continental Model*, 188. – Huet, *Traité*, 117: »Ces ouvrages sont veritables en gros, & faux seulement dans quelques parties: les Romans au contraire sont veritables dans quelques parties, & faux dans le gros.«

[29] Huet, *Traité*, 119.

[29a] Vgl. M. L. Wolff, *Geschichte der Romantheorie*, 49f.: »Die Theorien, welche Huet aufstellt, sind wohl alle nicht mehr neu . . . Das Verdienst aber, welches Huet für sich in Anspruch nehmen darf, besteht darin, daß er mit kritischem Sinne alles vorhandene Material gesichtet und in ein formell einwandfreies System gebracht hat, das ein ganzes Jahrhundert lang Geltung behielt . . . Gerade das System hat

schlüssige Systematisierung der Ergebnisse der zeitgenössischen Romandiskussion zustande brachte, sondern auch das gewonnene Bild des modernen Romans vor dem literaturgeschichtlichen Hintergrund seiner Entstehung und Ausbildung entwarf.

3. Epos und Roman: Gemeinsamkeiten und Unterschiede. Untersuchungen zur Form und zum Status des Romans im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung der Romantheorie Henry Fieldings

Der Roman galt im siebzehnten Jahrhundert keineswegs als eine minderwertige Gattung; sobald man an die Hierarchie der Gattungen dachte, wurden ihm allerdings Tragödie und Epos vorgezogen. Andererseits profitierte der Roman vom Status des Epos, da ihn seine Erzählform und sein Umfang als einen Verwandten des Epos auswiesen. Deshalb galt es allgemein als ausgemacht, daß der gute Roman die Regeln des Epos befolgt, doch fiel der Vergleich mit dem von der antiken Kritik gewürdigten und einen hohen Gegenstand vortragenden Epos immer zuungunsten des Romans aus. Diese zwiespältige Situation muß man sich vor Augen halten, wenn man der von Werner Krauss gegebenen Begründung des dem Roman zugebilligten Status folgen will:

> Mit der aus Italien bezogenen neoaristotelischen Theorie war es möglich, der Romankunst den höchsten Standort unter allen Dichtungsarten zuzuerkennen. Der Roman wird einfach von den Ästhetikern als Prosaepos vereinnahmt.[30]

seinem Essay in aller Herren Ländern eine gute Aufnahme verschafft. Nichts mehr wurde über den Roman geschrieben, was nicht gänzlich unter dem Einfluß Huets gestanden wäre.« – Arpad Steiner hat in dem Aufsatz »Les Idées Esthétiques de Mlle. de Scudéry«, *The Romanic Review* XVI (1925), 174–184, auf die schon vor Huets *Traité* in Frankreich entwickelte Romantheorie hingewiesen (vgl. jetzt auch Hans Hinterhäuser, »Nachwort«, *P. D. Huet, Traité*, S. 14–16). Wichtig ist hier vor allem Georges de Scudérys »Vorwort« zum Roman seiner Schwester *Ibrahim ou l'illustre Bassa* von 1641, in dem bereits eine Generation vor Huets *Traité* »ein nahezu vollständiges System der klassizistischen Romanästhetik skizziert« (Hinterhäuser, *ebd.*, 16) wird. – Zur Romandiskussion im französ. 17. Jahrhundert vgl. auch die (in Hinterhäusers »Bibliographie«, *ebd.*, 30f. nicht aufgeführte) Dissertation von Moses Ratner, *Theory and Criticism of the Novel in France from L'Astrée to 1750* (New York, 1938). – Von entscheidender Bedeutung für die Ausbildung eines romantheoretischen Bewußtseins in England ist die Tatsache, daß nicht nur die Abhandlung Huets, sondern auch die romantheoret. Schriften von Georges und Madeleine de Scudéry dem engl. Publikum im 17. Jh. in Übersetzungen vorgelegt wurden (vgl. dazu S. 94–96 ds. Arbeit).

30 Werner Krauss, »Zur französischen Romantheorie des 18. Jahrhunderts«, in: H. R. Jauss (Hrsg.), *Nachahmung und Illusion*, 60.

Die Problemlage war in Wahrheit viel komplizierter. Romanciers wie Theoretiker betonten zwar die Verwandtschaft von Roman und Epos, sie begnügten sich aber nicht damit, den Roman bloß als eine prosaische Form des Epos zu bezeichnen. Sie versuchten vielmehr, den Roman als eine selbständige Kunstform zu etablieren. Dieses Bestreben kennzeichnet ja auch Huets Versuch, die Bezeichnung Roman für eine eigenständige, moderne Form der Prosaerzählung zu reservieren. Huet sucht dann den Rang des Romans auch dadurch zu erhöhen, daß er ihm einen eigenen Stammbaum erstellt. Dieser überschneidet sich zwar an mehreren Stellen mit dem des Epos, doch bestätigt er die Sonderentwicklung der Erzählkunst in Prosa, die im Roman der Gegenwart zu kulminieren scheint. Und schließlich versichert Huet, daß der Romancier auf Grund seiner dichterischen Leistungen einen Platz auf dem Parnaß einnehmen darf:

> since, according to Aristotle's maxim, a poet is more to be distinguished as such by his invention than his verses, the authors of romances may be ranked among the poets.[31]

Es bedarf also gar nicht der Anlehnung an das Epos, um dem Romancier den Status eines Poeten zu sichern, da ihn schon der Fiktionscharakter seines Werkes als Dichter ausweist.[32]

Soll der Roman als eigenständige Erzählform beschrieben werden, so muß er in erster Linie von den mit ihm verwandten Erzählformen des Versromans und des Epos abgehoben werden. Huet erklärt also:

---

[31] *Continental Model*, 187. – Huet, *Traité*, 116: »suivant cette maxime d'Aristote, ... que le Poëte est plus Poëte par les fictions qu'il invente, que par les vers qu'il compose, on puisse mettre les faiseurs de Romans au nombre des Poëtes.« – Hans Hinterhäuser sieht diesen Hinweis Huets isoliert und verleiht ihm ohne Grund den Charakter einer energischen Proklamation. Huets einfache Feststellung ist für Hinterhäuser »nicht mehr und nicht weniger als die ästhetische Mündigkeitserklärung des Romans«. Er fährt dann fort: »Als Huets Eigentum freilich kann sie wohl kaum betrachtet werden, vielmehr war sie schon bei den Aristotelikern des vorausgehenden Jahrhunderts wiederholt zu finden gewesen; ...« Trotz dieser Erkenntnis meint Hinterhäuser abschließend: »... daß Huet als erster in Frankreich gerade mit Hilfe dieses Beweismittels die Gleichberechtigung des Romans so energisch proklamiert, ist einer der gewinnreichsten Züge seiner Schrift« (»Nachwort«, *P. D. Huet, Traité*, 13).

[32] Vgl. Sir Richard Blackmore, »An Essay upon Epick Poetry«, in: *Essays upon Several Subjects* (London, 1716), 21: »the Imagination has a Power of drawing Pictures of feign'd Persons, Manners, and Actions, which it does not represent as true and real, but as likely and agreeable to Exemplars actually existing in Nature; and this sort of Imitation is found not only in Epick Poetry, which it has in common with Tragick, Comick, and the upper Lyrick Writings, but likewise in Fables, devis'd Novels, and Romantick Stories writ in Prose.«

I shall not ... say anything of romances written in verse, much less of epic poems, which besides their being written in verse have several essential differences that distinguish them from romances, though in some other respects there is a great resemblance between them; ... Poems have more of the surprising, but are always [bounded by the] probable: romances have more of the probable, and sometimes [have] something of the surprising. Poems are more regular and exact in the contrivance, but have less of matter, fewer events and episodes. On the other hand, romances have more of these because, having less of the sublime and metaphorical, they do not put the mind so much upon the stretch, but leave it in a condition to fill itself with more variety of different ideas. [Finally,] poems have for their subject some action military or politic, and touch only upon love occasionally; on the other hand, love is the principal subject of romances, where war and politics are no other than incidents.[33]

Huet wiederholt damit seine Definition des zeitgenössischen Romans in erweiterter Form durch die Gegenüberstellung der verschiedenartigen konstitutiven Elemente von epischem Gedicht und Prosaroman. Die postulierten »essential differences« zwischen Epos und Roman lassen sich im Thema und in der Behandlung des Stoffes nachweisen.

Mit der Berufung auf Petronius, der in seinem *Satyrikon* den Charakter eines Poeten untersucht, der »sich zum Beispiel der gewaltigen Aufgabe unterziehen wollte, ein Gedicht auf den Bürgerkrieg zu schreiben«,[34] ist das Thema des epischen Gedichts genannt, das auch Horaz in den viel zitierten Versen:

> res gestae regumque ducumque et tristia bella
> quo scribi possent numero, monstravit Homerus;

festgelegt hatte.[35] Die Romantradition hat dagegen seit den Tagen He-

---

[33] *Continental Model,* 187. – Huet, *Traité,* 115f.: »Je ne parle donc point icy des Romans en vers; & moins encore des Poemes Epiques, qui outre qu'ils sont en vers, ont encore des differences essentielles qui les distinguent des Romans: quoy qu'ils ayent d'ailleurs un tres grand rapport, ... Les Poemes ont plus du merveilleux, quoy que toûjours vray-semblables: les Romans ont plus du vray-semblable, quoiqu'ils ayent quelquefois du merveilleux. Les Poemes sont plus reglez & plus chastiez dans l'ordonnance, & recoivent moins de matiere, d'évenemens, & d'Episodes: les Romans en recoivent davantage, parce qu'étant moins élevez & moins figurez, ils ne tendent pas tant l'esprit, & le laissent en estat de se charger d'un plus grand nombre de differentes idées. Enfin les Poemes ont pour sujet une action militaire ou politique, & ne traitent l'amour que par occasion: les Romans au contraire ont l'amour pour sujet principal, & ne traitent la politique & la guerre que par incident.«

[34] Petronius Arbiter, *Satyrikon. Übersetzt von Carl Fischer mit den Ergänzungen von Nodot in der Übersetzung von Wilhelm Heinse und mit einem Nachwort von Bernhard Kytzler* (München, 1962), 156f.

[35] Horaz, *Epistulae* II.3 («de arte poetica«), Verse 73f.

liodors die Liebe als den Hauptgegenstand ihrer poetischen Darstellung gewählt. Sie bewahrte diesem Thema auch weiterhin die Treue. So erfüllt zum Beispiel Fieldings *Tom Jones*, den man den klassischen Roman des englischen achtzehnten Jahrhunderts nennen kann, nicht nur in der Wahl des Hauptthemas, sondern auch in der Wahl der Nebenthemen genau die Bestimmungen Huets:

> love is the principal subject of romances, where war and politics are no other than incidents.

Ein anderes bestimmendes Element des epischen Gedichts ist das »Wunderbare« *(merveilleux; surprising)*, dem der Roman nur eine untergeordnete Rolle einräumen darf. Der von Huet definierte Roman hat sich also von der Un-Natur, dem Übersteigerten der früheren Romane vom Schlage des *Amadis* befreit, wie es auch der anonyme Verfasser der englischen Huet-Übersetzung von 1672 in seiner Vorrede an den Leser hervorhebt: »The Composers do now consult Nature«.[36] Das »Mögliche« und das »Wahrscheinliche« *(vraysemblable; probable)* bestimmen das Wesen des Romans und prägen auch seinen Stil. Er ist daher im Vergleich zum epischen Gedicht »more simple, less elevated and metaphorical, both in the invention and expression«.[37] Trotz der empfohlenen und auch praktizierten Zurückhaltung im Gebrauch des »Wunderbaren« darf der Roman auf dieses Element nicht ganz verzichten. Jeder Roman enthält, wie Huet feststellt, »sometimes something of the surprising«. Huet ist hier klüger als spätere Autoren und Kritiker des Romans, die den Fiktionscharakter der Romanliteratur übersahen und sie auf eine getreue Abbildung der Wirklichkeit festlegen wollten.[38] Die Kunst des

---

[36] A Treatise of Romances, [Bl.] A 3 [r].

[37] *Continental Model*, 187. – Huet, *Traité*, 116: »les Romans sont plus simples, moins élevez, & moins figurez dans l'invention & dans l'expression«.

[38] F. K. Stanzels Ausführungen über die Romanpoetik erwecken den Eindruck, daß erst »die neue Romantheorie« den Fiktionscharakter des Romans ganz erfassen konnte. Stanzel bemerkt dazu in seiner Monographie *Typische Formen des Romans*: »Zu dieser Erkenntnis wurde die Romantheorie durch die immer stärker werdende Konkurrenz zwischen dem Roman und den anderen literarischen Gattungen wie auch den übrigen Medien der Welterfassung gebracht. So war es nicht zuletzt die Einsicht, daß der Roman in der authentischen Wirklichkeitsproduktion [sic] von der Historie, dem soziologischen, psychologischen und kriminalistischen Rapport, dem Gerichtsprotokoll, der klinischen Krankengeschichte, dem Reisebericht, dem Kriegstagebuch, aber auch dem Film und Fernsehen überrundet worden ist, die entscheidend dazu beitrug, daß der Roman sein früheres Versessensein auf das Wirkliche, d. h. das Nicht-Imaginäre, das historisch oder statistisch Nachweisbare, überwinden konnte« (5). Da Stanzel die Romantheorien des 17. u. 18. Jh.s nicht zur Kenntnis nimmt, verallgemeinert er hier das Leitziel eines falsch verstandenen Realismus im 19. Jahrhundert, der vom Roman eine authentische

Romanciers besteht aber gerade darin, das »Wahrscheinliche« *(probable)* mit dem »Wunderbaren« *(surprising)* geschickt zu verbinden. So preist man die »Natürlichkeit« der Darstellung Defoes, und doch ist der Welterfolg seines *Robinson Crusoe* zu einem guten Teil auf jenes Element des »Wunderbaren« zurückzuführen, das schon das Titelblatt dieser Dichtung ankündigt. Defoe verspricht dort weder einen psychologischen Rapport noch einen Reisebericht, sondern »The Life and Strange *Surprising* Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner.«[39] Und Fielding, der getreue Historiker des Privatlebens, widmet der Diskussion des »Wunderbaren« das umfangreichste aller einleitenden Kapitel des *Tom Jones*.[40] Er verpflichtet den modernen Schriftsteller auf das »Mögliche« und das »Wahrscheinliche« und erklärt dann:

> Within these few restrictions, I think, every writer may be permitted to deal as much in the wonderful as he pleases; nay, if he thus keeps within the rules of credibility, the more he can *surprize* the reader the more he will engage his attention, and the more he will charm him. As a genius of the highest rank observes in his fifth chapter of the Bathos, ›The great art of all poetry is to mix truth with fiction, in order to join the credible with the surprizing.‹[41]

Wesentliche Unterschiede bestehen auch im Aufbau und in der Handlungsführung. Während das Epos straffer und konzentrierter angelegt ist, kann der Roman – wie Gottsched es ausdrückt – »nach Gefallen

---

Reproduktion der Wirklichkeit verlangte. In Wahrheit handelt es sich bei dem »Versessensein auf das Wirkliche« um eine historisch begrenzte Verirrung der Romanästhetik, die die Ergebnisse der Romantheorie der beiden vorangegangenen Jahrhunderte ignorierte.

39 Der Roman erschien im Jahr 1719. – Hervorhebung im Titel dieses Romans vom Verf. ds. Arbeit. Daß die Zeitgenossen den Hinweis Defoes auf den »Wahrheits«-Charakter seines Romans nicht so ernst nahmen wie die modernen, auf Realismus-Programme erpichten Literaturwissenschaftler zeigt Penelope Aubins Bemerkung im »Vorwort« ihres Romans *The Strange Adventures of the Count de Vinevil And his Family* aus dem Jahr 1721: »As for the Truth of what this Narrative contains, since *Robinson Cruso* [sic] has been so well received, which is more improbable, I know no Reason why this should be thought a Fiction.« Zur Autorin und dem Roman dieser Zeit vgl. den Aufsatz von William H. McBurney, »Mrs. Penelope Aubin and the Early Eighteenth-Century English Novel«, *HLQ* XX (1956/57), 245–267.

40 Fielding, *Tom Jones* [1749] I, 315–321 (= Bk. VIII, Ch. 1): »A Wonderful Long Chapter Concerning the Marvellous; Being Much the Longest of All Our Introductory Chapters.«

41 Fielding, *Tom Jones*, I, 321. – Hervorhebung vom Verf. ds. Arbeit. Zu Fieldings Zitat vgl. Popes Satire »Peri Bathous: Of the Art of Sinking in Poetry (1728)« in: Bertrand A. Goldgar (Ed.), *Literary Criticism of Alexander Pope*, Regents Critics Series, Bison Book BB 403 (Lincoln, 1965), 49.

Umschweife erwählen«.[42] Die Weite seiner Form wird aber von Huet nicht bloß konstatiert, sondern auch noch psychologisch begründet: Da das epische Gedicht an die Vorstellungskraft des Lesers höhere Ansprüche stellt und seine Fassungskraft unter Umständen sogar überanstrengt, kann der Roman als eine »gewöhnlichere« Kunst dem Leser ein umfangreicheres und verschiedenartiges Material zumuten.

Aus dem grundlegenden stilistischen Unterschied beider Erzählformen, daß nämlich das Epos in Versen, der Roman hingegen »nur« in Prosa abgefaßt ist, ergeben sich für den Roman keine Nachteile. Dies hat Huet bereits festgestellt, als er unter Berufung auf Aristoteles den Fiktionscharakter des Romans hervorhob.[43] Damit schloß sich Huet der Reihe der Kritiker an, die seit der italienischen Renaissance das Prosaepos beziehungsweise den Prosaroman als Dichtung akzeptierten.[44] Scaliger hatte zwar darauf bestanden, daß Dichtung in Versen abzufassen sei, doch empfahl er Heliodors Roman den epischen Dichtern als nachahmenswertes Beispiel.[45] Sir Philip Sidney erklärt dann in seiner 1595 veröffentlichten *Apology for Poetry*, daß Xenophon mit seiner in Prosa abgefaßten *Kyrupaideia* »an absolute heroical poem« vorgelegt habe:

---

[42] [Johann Christoph Gottsched,] *Beyträge Zur Critischen Historie Der Deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit, herausgegeben von Einigen Mitgliedern der Deutschen Gesellschaft in Leipzig. Sechstes Stück* (Leipzig, 1733), 275. – Gottsched bespricht hier Ziglers Roman *Die Asiatische Banise* und interpretiert einleitend Huets Unterscheidung von Epos und Roman. Einige der dabei erarbeiteten »eigenen Regeln« des Romans wendet er dann auf Ziglers Roman an. Gottsched denkt hierarchischer als sein Vorbild, der spätere Bischof von Avranches. Während Huet den Roman als selbständige Kunstform zum Bereich der Literatur zählt, ohne ihm einen festen Platz in der Gattungshierarchie anzuweisen, muß Professor Gottsched pedantisch genau feststellen: »Ein Roman ist zwar, in soferne er als ein Gedichte angesehen wird, mit unter die Gattungen der Poesie zu rechnen, er erlanget aber bey derselben nur eine von den untersten Stellen« (274).

[43] Vgl. Aristoteles, *Dichtkunst*, 18 (in Kap. IX): »Der Geschichtsschreiber und der Dichter unterscheiden sich nämlich nicht durch die gebundene oder ungebundene Rede, denn man könnte das Werk des Herodot in Verse setzen und es würde nach wie vor eine Art Geschichtsdarstellung sein, mit Versmaß oder ohne Verse. Der Unterschied ist vielmehr der, daß jener, was sich zugetragen darstellt, dieser, was sich hätte zutragen können.«

[44] Zur Diskussion über Prosa und Vers in der italienischen Renaissance vgl. J. E. Spingarn, *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, 23–30 (Ausgabe 1963). – Zum Problem Vers und Roman vgl. auch E. M. Thornbury, *Henry Fielding's Theory of the Comic Prose Epic*, 102–104.

[45] Scaliger lobt den Aufbau dieses Romans und erklärt dann: »I hold the opinion that this book should be very carefully read by the epic poet and that he should set it before himself as a most excellent example« (vgl. *Julii Caesaris Scaligeri ... Poetices libri septem* [1561]; zit. nach Allan H. Gilberts Anthologie *Literary Criticism: Platon to Dryden*, reprint 1962, S. 416, note 26).

> So did Heliodorus in his sugared invention of that picture of love in Theagenes and Chariclea; and yet both these writ in prose: which I speak to show that it is not rhyming and versing that maketh a poet.[46]

Auch die spanischen Kritiker zählten den Roman, wie E. C. Riley nachweist,[47] zu den epischen Gedichten, und die Feststellung des Domherrn in Cervantes' *Don Quijote*, »the Epickes may be as well written in prose as in verse«,[48] mußte den Zeitgenossen eher banal als originell erscheinen.

Sobald man den Roman als Dichtung ernst nahm, ordnete man ihn der Kunstform des Epos zu; und darüber brauchte man dann auch gar nicht mehr zu diskutieren, da ja der Roman auf Grund seiner Erzählform und seines Umfangs zur epischen Gattung gezählt werden mußte. Auch ein Kritiker wie Huet, der die Eigenständigkeit des Romans zu erfassen suchte, setzte die enge Verwandtschaft zwischen Roman und Epos als gegeben voraus. Beide Kunstformen hatten ein gemeinsames künstlerisches Grundproblem zu lösen: die Anordnung und Gliederung einer umfangreichen und vielgestaltigen Handlung, und man nahm allgemein an, daß sich der griechische Roman – das Vorbild des zeitgenössischen Romans – an das Vorbild Homers hielt, der dieses Kunstproblem bereits gelöst hatte. Bei seinem Überblick über die Romanliteratur stellt Huet dann fest:

> In the fore-mentioned catalogue I have distinguished those romances that are regular from those that are not so. I call those regular which are framed upon the rules of heroic poetry. The Grecians, by whom most arts and sciences have been brought to so great a perfection that they have been esteemed the first inventors of them, have likewise cultivated the art of romancing, and rough and unshapen as it was among the Orientals, they have worked it into a better form by confining it to the rules of the epopea and uniting in a complete body the several parts that lay without order or relation to each other in the romances that had been composed before them.[49]

---

[46] Edmund D. Jones (Ed.), *English Critical Essays (Sixteenth, Seventeenth and Eighteenth Century)*, The World's Classics 240 (London, O.U.P., 1922, last repr. 1959), 10.

[47] Vgl. E. C. Riley, *Cervantes's Theory of the Novel*, 49–57.

[48] Zit. nach dem Neudruck der ersten englischen Übersetzung des *Don Quijote* [1612], *The Tudor Translations*, Vol. XIV (London, 1896), 242.

[49] *Continental Model*, 192f. – Huet, *Traité*, 182: »Dans ce dénombrement que je viens de faire, j'ay distingué les Romans reguliers de ceux qui ne le sont pas. J'appelle reguliers, ceux qui sont dans les regles du Poeme Heroique. Les Grecs qui ont si heureusement perfectionné la pluspart des sciences & des arts, qu'on les en a crû les inventeurs, ont aussi cultivé l'art Romanesque; & de brute & inculte qu'il estoit parmi les Orientaux, ils luy ont fait prendre une meilleure forme, en le resserrant sous les regles de l'Epopée, & joignant en un corps parfait les diverses parties sans ordre & sans rapport qui composoient les Romans avant eux.«

Kunstgerechte Romane *(Romans reguliers)* folgen also den Baugesetzen des Epos. Der Kunstcharakter beider erzählenden Gattungen zeigt sich in der Ausgewogenheit der Form, die von der Gestaltungsfähigkeit der Verfasser der einzelnen Werke Zeugnis ablegt. Diese Gestaltungsfähigkeit manifestiert sich als eine ordnungsstiftende Macht, die das Kunst-Schöne bedingt. Dieses stellt sich dem Betrachter dar als Einheit in der Mannigfaltigkeit, die den einzelnen Gliedern des Werkes bestimmte Funktionen zuweist. Huet verlangt also vom kunstgerechten Roman eine strenge Funktionalität der Teile und verurteilt alle Werke, in denen die Episoden allzugroße Selbständigkeit erlangt haben. Andererseits ist es einleuchtend, daß ein umfangreiches Erzählwerk nicht nur *eine* Handlung darstellen kann, sondern der Abwechslung halber auch Nebenhandlungen einschalten muß. Diese Einsicht ist nicht neu, und Huet muß Giraldi Cintio korrigieren, »who believed that the multiplying of actions was the invention of the Italians«.[50] Denn schon die Griechen und die alten Franzosen verfaßten solche Romane, allerdings mit einem bezeichnenden Unterschied:

> the Greeks with dependance and subordination to one principal action following the *rules of an Heroick Poem*, as Athenagoras has done, and Heliodorus too, though not so accurately, but our old French have multiplyed them without any order, connexion, or art.[51]

Die Griechen konnten also schon nach dem Vorbild des epischen Gedichts kunstgerechte Romane verfassen, während die Franzosen bis ins sechzehnte Jahrhundert lediglich formlose Erzählwerke zustande brachten, die sich nicht an den Grundsatz der Einheit der Handlung hielten:

> these are them [sic] whom the Italians have imitated, taking from them their Romances and their faults together; and this is an error in Giraldi worse then the former, that he would endeavour to commend this fault, and make thereof a vertue; if it be true, which himself acknowledges that a Romance should resemble a perfect Body, and consist of many different parts and proportions, all under one head.[52]

---

50 A Treatise of Romances ... (London, 1672), 47. – Huets *Traité* zit. nach der Erstausgabe: ». . ., qui a crû que la multiplicité d'actions estoit de l'invention des Italiens« (44).

51 A Treatise of Romances, 47f. – Huet, *Traité*. Erstausgabe, 44: »Les Grecs les avoient multipliées avec dependance & subordination à une action principale, suivant les regles du Poëme heroïque: comme l'a pratiqué Athenagoras, & même Heliodore, quoy que moins nettement. Mais nos vieux François les avoient multipliées sans ordonnance, sans liaison, & sans art.«

52 A Treatise of Romances, 48. – Huet, *Traité* Erstausgabe, 44: »Ce sont eux que les Italiens ont imitez: en prenant d'eux les Romans, ils en ont pris les défauts. Et c'est une autre erreur de Giraldi, pire que la precedente, de vouloir loüer ce

Huet muß also wieder gegen Giraldi Cintio polemisieren, der die Buntheit der Handlungsführung der italienischen Versepen als eine ihrer Schönheiten bezeichnet hatte,[53] und damit nach Ansicht des französischen Kritikers den Kunstcharakter des Romans verfehlt. Aus dem Vergleich des Kunstwerks mit einem lebendigen Körper ergibt sich nämlich für Huet die Forderung,

> that the *principal action* which is at it were, the head of a Romance, *should onely be one*, and illustrious above the rest; and that the subordinate actions, which are as it were members, ought to have relation to this head, yield to it in dignity and beauty, adorn, sustain and attend it with dependance; otherwise it would be a Body with many Heads, monstrous and deformed.[54]

Die gestalterische Grundproblematik der Romankunst wird bereits in dem umfangreichen Vorwort zu Mademoiselle de Scudérys Roman *Ibrahim ou l'illustre Bassa* (1641) erörtert. Huet kannte den Roman,[55] und das Vorwort darf wohl als unmittelbare Anregung für die Ausführungen Huets über das Formproblem des Romans bezeichnet werden. Verfasser dieses Vorworts ist Georges de Scudéry, der Bruder der Romanautorin. Dieser Roman erschien 1652 in englischer Übersetzung.[56]

---

défaut, & en faire une vertu. S'il est vray, comme il le reconnoist luy-même, que le Roman doit ressembler à un corps parfait, & estre composé de plusieurs parties differentes & proportionnées sous un seul chef.«

[53] Vgl. Gilberts Anthologie *Literary Criticism: Plato to Dryden*, die einen Auszug aus Giraldis Abhandlung gibt: »Diversity of actions carries with it variety, which is the spice of delight, and gives the author wide scope for introducing episodes, or pleasant digressions, and for bringing in events which in poems dealing with a single action cannot come about save with some hint of blame ... The writer should use great diligence that the parts of his work fit together like the parts of the body« (264).

[54] A Treatise of Romances, 48f. – Huet, *Traité*, Erstausgabe, 44f.: »que l'action principale, qui est comme le chef du Roman, doit estre unique & illustre en comparaison des autres; & que les actions subordonnées, qui sont comme les membres, doivent se rapporter à ce chef, luy ceder en beauté & en dignité, l'orner, le soûtenir, & l'accompagner avec dépendance: autrement ce sera un corps à plusieurs testes, monstrueux & difforme.«

[55] Am Schluß seiner Abhandlung erwähnt er die bekanntesten Romane der Mlle de Scudéry: »l'*Illustre Bassa*, le *Grand Cyrus*, & *Clelie*« (Huet, *Traité*, 228).

[56] Ibrahim. Or the Illvstriovs Bassa. An Excellent new Romance. The Whole Work, In Foure Parts. Written in French by *Monsieur de Scudery*, and now Englished By Henry Cogan, Gent. London, ... M.DC.LII. – »The Preface« (6 unpaginierte Seiten) ist wieder zugänglich in: *ARS*, Publication No. 32 (Los Angeles, 1951). Allan H. Gilbert (Ed.), *Literary Criticism: Plato to Dryden* bringt Auszüge aus diesem Vorwort in einer modernen Übersetzung von Dr. Clara W. Crane (S. 580–585). Gilbert weist auf die englische Übersetzung von 1652 nicht hin.

Die Abhandlung Huets traf also zwei Jahrzehnte später in England auf ein Publikum, das bereits romantheoretisch aufgeklärt worden war.[57]

Georges de Scudéry bestimmt – wie später Huet – Rang und Bedeutung des modernen Romans durch den Hinweis auf den Kunstcharakter und den antiken Ursprung dieser Gattung. Während Huet einen detaillierten Stammbaum der Gattung entwirft, begnügt sich Scudéry damit, den Romancier als Lehrling der Griechen vorzustellen:

> Whereas we cannot be knowing but of that which others do teach us, and that it is for him that comes after, to follow them who precede him, I have believed, that for the laying the ground-plot of this work, we are to consult with the Grecians.[58]

Die Vorbildlichkeit der Griechen besteht nun darin, daß sie bereits die Grundstruktur des Romans entsprechend dem Beispiel des epischen Gedichts ausgebildet haben. Da das epische Gedicht nach der gestalterischen Grundregel der Einheit der Handlung gebaut ist, gilt diese Regel auch für den Roman. Diesen ästhetischen Tatbestand demonstriert Scudéry an den berühmtesten Beispielen der antiken Erzählkunst, wobei er allerdings nur einen – Heliodors – Prosaroman nennt:

> I have seen in those famous *Romanzes* of Antiquity, that in imitation of the Epique Poem there is a principal action whereunto all the rest, which reign over all the work, are fastned, and which makes them that they are not employed, but for the conducting of it to its perfection. The action in *Homers Iliades* is the destrustion [sic] of *Troy*; ... neerer to our times, in *Tasso* the taking of *Jerusalem*: and to paß from the Poem to the *Romanze*, which is my principal object, in *Heliodorus* the marriage of *Theagines* and *Cariclia*.[59]

Diese eine Haupthandlung wird dann durch verschiedene Nebenhandlungen beziehungsweise Episoden erweitert, doch ist darauf zu achten,

---

[57] Zu dieser Aufklärung trug auch die in Cervantes' *Don Quijote* vorgetragene Romantheorie bei.

[58] Ibrahim. »The Preface«, [Bl.] A 2 [r]. – Text der franz. Originalausgabe von 1641: Preface (unpaginiert), [3f.]: »Comme nous ne pouuons estre sçauans, que de ce que les autres nous enseignent; Et que c'est à celuy qui vient le dernier, àsuiure ceux qui le deuancent: l'ay creu que pour dreßer le plan de cet ouurage il faloit consulter les Grecs.«

[59] Ibrahim. »The Preface«, [Bl.] A 2 [r]. – Originalausgabe, [4f.]: I'ay donc veu dans ces fameux Romans de l'Antiquité, qu'a l'imitation du poëme Epique, il y a une action principale, ou toutes les autres sont attachées; qui regne par tout l'ouurage; & qui fait qu'elles n'y sont employées, que pour la conduire à sa perfection. Cette action dans l'Iliade d'Homere est la ruine de Troye: ... plus pres denous dans le Tasse, la prise de Hierusalem; & pour passer du Poëme au Roman, qui est mon principal obiet; dans l'Heliodore, le mariage de Chariclée & de Theagenes.«

daß sie nicht nur mit der Haupthandlung verbunden sind, sondern ihr auch untergeordnet bleiben, damit die organische Einheit des Kunstwerks nicht zerstört wird:

> It is not because the Episodes in the one, and the several Histories in the other, are not rather beauties than defects; but it is always necessary, that the Addresse of him which employes them should hold them in some sort to this principal action, to the end, that by this ingenious concatenation, all the parts of them should make but one body, and that nothing may be seen in them which is loose and unprofitable.[60]

Auch Cervantes verpflichtete den Roman auf die von Aristoteles geforderte organische Einheit des epischen Gedichts;[61] der Domherr bezeichnet daher im *Don Quijote* die formale Unzulänglichkeit der Ritterromane als den Hauptfehler dieser unnatürlichen und barbarischen Erzählwerke:

---

[60] Ibrahim. »The Preface«, [Bl.] A 2 [r]. – Originalausgabe, [5]: »ce n'est pas que les Episodes en l'un, & les diuerses histoires en l'autre, n'y soient plustost des beautez que des deffaux: mais il est tousiours necessaire, que l'adresse de celuy qui les employe, les face tenir en quelque facon, à cette action principale; afin que par cét enchainement ingenieux, toutes ces parties ne facent qu'un corps; & que l'on n'y puisse rien voir, de dettaché ni d'inutile.«

[61] Vgl. *Aristotle's Art of Poetry* (London, 1705), 392f.: »As for the Imitation which consists in Narration, and is made in Hexameter Verses, 'tis evident that the Fable of it ought to be formed, as that of a Dramatick Poem, as Tragedy ... And ought to Include one only Action, entire, perfect, and finished, and which consequently has a beginning, middle, and an end ... For 'tis necessary that it give the Pleasure, which is proper to it, as one living and animated Body« (Vgl. *Dichtkunst*, Kap. XXIII). – Daciers Kommentar zum letzten Satz lautet (*ebd.*, 393): »The *Greek* says, *As an Animal*, &c. he used this Comparison in the eighth Chapter, and nothing could better explain his thought to us: for as the whole Animal is composed of different parts, which make the same whole, without any one Parts being of a different Nature, and which give the Spectator the Pleasure it ought to give; so must it be in Epopoeia and Tragedy, they must be composed of different Parts, which make one and the same whole; and give to the Spectator the Pleasure which is proper for them to give. Those who trespass against this Rule, will be guilty of the Fault which *Horace* condemns in the first Verses of his Art of Poetry: They put an Horses Neck, to a Man's Head.« – Dieser Kommentar lautet im franz. Original von 1692: »Le Grec dit, *comme un animal*, &c. il s'est déja servi de la même comparaison dans le Chap. VIII. & rien ne pouvoit mieux faire entendre sa pensée; car comme tout animal est composé de parties differentes qui font un même tout, sans qu'il y ait aucune partie de differente Nature, & donne au spectateur le plaisir qu'il luy doit donner; il faut de même que l'Epopée & la Tragedie soient composées de parties differentes qui fassent un seul & même tout, & qu'elles donnent au spectateur le plaisir qui leur est propre. Ceux qui pechent contre cette regle, tombent dans le défaut qu'Horace condamne dans les premiers vers de sa Poëtique; Ils font un cou de cheval à une tête humaine, &c.« (372f.).

> I have not seene in any bookes of Knighthoode, an entire bulke of a fable, so proportioned in all the members thereof, as that the middle may answere the beginning, and the end the beginning and middle. But rather they have composed them of so many members, as it more probably seems, that the authors intended to frame Chimeraes or monsters, then to deliver proportionate figures.[62]

Huet faßt also in seinem *Traité* die Ergebnisse der Diskussion seines Zeitalters über die Großform des Romans zusammen. Diese Diskussion ging von der Frage aus, was die rechte Form des Romans sei. Akzeptierte man den Roman als ernst zu nehmende Literatur, so bestand kein Zweifel, daß er als Großform der Erzählkunst in formaler Hinsicht dem Epos zuzuordnen sei. Andererseits war er auf Grund seines Inhalts und mehrerer formaler Spezifika so deutlich vom epischen Gedicht unterschieden, daß man ihn als eine eigenständige Form der Erzählkunst definieren mußte.

Die allgemeine Frage nach der rechten Form des Romans verengte sich daher zu der speziellen Frage nach den Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen Roman und Epos. Wer diese Frage beantworten wollte, mußte wie Huet die Bestandteile der beiden Erzählformen miteinander vergleichen. Die hierdurch wieder bestätigte grundsätzliche formale Verwandtschaft zwischen Roman und Epos veranlaßte dann die Kritiker, die wichtigste Kunstregel des epischen Gedichts, nämlich die Forderung nach der Einheit der Handlung, auch auf den Roman zu übertragen. Dies konnte um so leichter geschehen, als der Roman damit gar nicht so streng an das Beispiel der Handlungsführung des epischen Gedichts gebunden wurde, denn die Forderung nach der Einheit der Handlung gehörte zu den übergreifenden Kunstgesetzen der antiken Poetik. Schon Aristoteles hatte die Einheit der Handlung im epischen Gedicht nach dem Vorbild der Einheit der Handlung in der Tragödie bestimmt.[63] Diese Kunstregel erweiternd hatte dann Horaz das

---

62 Zit. nach Neudruck der ersten engl. Übersetzung von 1612, in: *The Tudor Translations*, vol. 14, 241. – In der von Fielding geschätzten Übersetzung von Charles Jarvis (1742 u. ö.) lautet die betr. Stelle: »I have never yet seen any book of chivalry, which makes a compleat body of fable with all its members, so that the middle corresponds to the beginning, and the end to the beginning and middle: on the contrary, they are composed of so many members, that the authors seem rather to design a chimaera or monster, than to intend a well-proportioned figure« (*The Life and Exploits of the Ingenious Gentleman Don Quixote de la Mancha. Translated from the original Spanish ... by Charles Jarvis ... The Second Edition*, London, 1749, vol. I, 371, in Book IV, Chap. 20).

63 Vgl. Aristoteles, *Dichtkunst*, Kap. XXIII. – Zum Text vgl. S. 96 ds. Arbeit. – Zum Begriff der organischen Einheit des Kunstwerks vgl. auch Platon, *Phaidros*,

Gesetz der formalen Einheit des Kunstwerks als wichtigstes ästhetisches Grundgesetz in seiner *Ars poetica* an erster Stelle behandelt,[64] und so konnten die Kritiker des siebzehnten Jahrhunderts die formale Grundregel des epischen Gedichts ohne poetologisches Risiko auf den Roman übertragen. Auf Grund seiner formalen Eigenschaften (Erzählform, Umfang) mußte der Roman ja in erster Linie dem Epos zugeordnet werden; drohte aber die Großform des Romans zur Unform zu entarten, so erlaubte die allgemeine Gültigkeit der Kunstregel von der Einheit der Handlung, den Roman am Drama zu orientieren.[65]

In der Romantheorie des siebzehnten Jahrhunderts werden also wichtige Gedanken über die Kunstform des Romans breit ausgeführt, die später in den theoretischen Bemühungen des deutschen und englischen achtzehnten Jahrhunderts eine bedeutende Rolle spielen sollten. Gottsched holte sich 1733 die romantheoretischen Grundlagen seiner Besprechung der *Asiatischen Banise* Ziglers[66] aus Huets *Traité*, und die der *Critischen Dichtkunst* erst in der vierten Auflage 1751 eingefügte Abhandlung »Von milesischen Fabeln, Ritterbüchern und Romanen«[67] ist im wesentlichen eine Kurzfassung des Huetschen Traktats, die durch einige Beispiele, vornehmlich aus der deutschen Romanliteratur, aktualisiert wurde. Gottscheds Romanbegriff folgt im Grundsätzlichen der Romandefinition Huets, nach der er auch »das wahre Wesen, und die vornehmsten Regeln einer rechten milesischen Fabel ... und ihren Unterscheid von dem epischen Gedichte zu bestimmen« sucht.[68] Die Zuordnung zum Epos ist die Grundlage dieses Romanbegriffs; sie erfolgt ganz

---

264c: »Sokrates: Aber dieses, glaube ich, wirst du doch auch behaupten, daß eine Rede wie ein lebendes Wesen müsse gebaut sein und ihren eigentümlichen Körper haben, so daß sie weder ohne Kopf ist noch ohne Fuß, sondern ein Mitte hat und Enden, die gegen einander und gegen das Ganze in einem schicklichen Verhältnis gearbeitet sind« (Platon, *Sämtliche Werke, nach der Übersetzung v. F. Schleiermacher hrsg. v. W. F. Otto u. a.*, Bd. 4 = Rowohlts Klassiker d. Lit. u. d. Wiss., Bd. 39, Hamburg, 1958, S. 45).

64 Horaz, *Epistulae* II, 3 (»de arte poetica«), Verse 1–37.

65 Vgl. Kap. 3 ds. Arbeit: »Roman und Drama«, S. 58.

66 Vgl. S. 91, Anm. 42 ds. Arbeit.

67 J. Chr. Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, unveränd. photomech. Nachdruck der 4., vermehrten Aufl., Leipzig, 1751 (Darmstadt, 1962), 505–528.

68 Gottsched, *Crit. Dichtkunst*, 514. – Bruno Markwardt, *Geschichte der deutschen Poetik*, Bd. II (Berlin, 1956), 66f. behandelt Gottscheds Romantheorie, übersieht aber merkwürdigerweise die enge Anlehnung an Huet, dessen Abhandlung er offenbar (wie sein 1. Bd. zeigt) nur flüchtig kennt. Bedenklicher ist, daß M. den Sinn der Aussagen Gottscheds mehrfach willkürlich verändert. – Auf die völlig sinnentstellende Fehlinterpretation des Gottschedschen Romanbegriffs durch Martin Sommerfeld, »Romantheorie und Romantypus der deutschen Aufklärung«, *DVjS* 4 (1926), 463–466, kann an dieser Stelle nur verwiesen werden.

im Sinne des siebzehnten Jahrhunderts, das auf das antike Beispiel verwiesen hatte. So erläutert Gottsched:

> Ich weis wohl, daß viele sich wundern werden, daß ich den Liebesgeschichten eben das Joch auflegen wolle, welches die Heldendichter so drücket. Allein ich kann nichts dafür, daß die besten unter den alten Romanschreibern hierinn den *Homer* nachgeahmet.[69]

Wie Huet fordert auch Gottsched vom Romancier, daß er in seinem Werk die Einheit der Handlung beachten müsse, und er belegt dieses Gebot und den Hinweis auf den Kunstcharakter des Romans durch ein zwei Seiten langes Zitat aus Huets *Traité*.[70]

Gottsched hielt sich an die allgemeine Ansicht der Kritiker, wenn er den Roman mit dem Epos in Verbindung brachte.[71] Gotthard Heidegger, der empörte Feind der Romanliteratur, fragt seine Leser:

> Wer weist nicht daß schon zuvor *Homerus*, ja andre vor ihm / deren wir hernach erwehnen wollen / die Reglen der *Roman*-Schreiberey völlig kund gehabt?[72]

Und Gottlieb Stolle konstatiert in seiner *Historie der Gelahrheit*:

> Zur ungebundnen Heroischen Poesie rangiret man die Romane, von deren Ursprunge *Daniel Huetius* ein eigen Tractätgen geschrieben.[73]

Wenn dann im Jahre 1766 der anonyme Verfasser eines Aufsatzes über spanische Poesie in der *Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften* bekennt:

> Ich nenne einen wohlgeschriebnen Roman eine Epopee in Prose, und nur in einiger Entfernung von der Iliade, der Aeneis, dem verlohrnen Paradies, und dem befreyten Jerusalem, folgen bey mir Clarisse, Grandison, Cleveland, der Dechant von Killerine. Gleich auf den geraubten Eymer, die geraubte Locke, und das Pult, Tom Jones, Don Quixote, Joseph Andrews,[74]

---

69 Gottsched, *Crit. Dichtkunst*, 515.

70 Gottsched, *Crit. Dichtkunst*, 516f.

71 Vgl. das »Verzeichnis der Begriffe, Merk- und Kennwörter« in Markwardts *Gesch. d. dt. Poetik*, II, 679, unter: »*Epische Gattung* (Epos und Roman)«.

72 Gotthard Heidegger, *Mythoscopia Romantica* (Zürich, 1698), 25.

73 Vgl. Gottlieb Stolle, *Anleitung zur Historie der Gelahrheit*, 3. Aufl. (Jena, 1727), 234. – Stolle erläutert: »Ich nehme aber das Wort Romane allhier so weitläufftig, daß ich alle erdichtete Historien, so nach Art eines *carminis heroici* disponiret sind, darunter begreiffe ... Insgemein zwar werden durch Romane lauter erdichtete Liebes-Historien verstanden« (235). – In Heinrich Zedlers *Universal-Lexicon*, Bd. 32 (Leipzig und Halle, 1742), heißt es im Artikel »*Romanen*«: »Die Gedichte des *Homerus*, *Virgilius* und anderer Alten, welche sich nach diesen beyden Mustern gerichtet, sind schon eine Art von Romanen« (Spalte 700).

74 »Einige Nachrichten die spanische Poesie betreffend«, *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, Bd. I, 2. St. (Leipzig, 1766), 230.

so war dieses Bekenntnis für den dichtungstheoretisch informierten Leser weder neu noch revolutionierend.[75] Auch an der dem Roman hier eingeräumten hohen Stellung brauchte sich kein Kunstrichter zu stoßen, da sich der Verfasser ausdrücklich auf den »wohlgeschriebnen Roman« bezog, den er aus der Masse der bloßen Unterhaltungsromane, bei denen sich poetologische Bemühungen nicht lohnten, heraushob.[76]

Zu dieser Zeit – der erste »wohlgeschriebne« deutsche Roman, Wielands *Agathon,* lag noch nicht abgeschlossen vor[77] – brauchte die deutsche Kritik nicht mehr allein auf die noch immer mächtige Romantradition des siebzehnten Jahrhunderts zu rekurrieren,[78] da sich der Roman sowohl im französischen als auch im englischen achtzehnten Jahrhundert neu entfaltet hatte. Dabei wirkte das englische Beispiel besonders stark auf Deutschland. Die Gründe für diese Bevorzugung des englischen Romans sind von der Forschung noch nicht genügend erhellt worden; auch Horst Oppel stellt lediglich fest: »was einst Frankreich zu bieten schien, wurde jetzt von England erwartet«.[79] Die englische Kritik ordnete den Roman dem epischen Gedicht zu. Das Vorbild der französischen Kritik und die eigene Beobachtung der formalen Ähnlichkeiten zwischen Epos und Roman machten diese Zuordnung zu einer selbstverständlichen Gewohnheit, die die Kritiker nur dann unterbrachen, wenn sie an den hohen Rang und den »dichterischen« Stil des Epos dachten. Der Streit

---

[75] In der eng begrenzten Arbeit Eva D. Beckers, *Der deutsche Roman um 1780* (Stuttgart, 1964), 7, Anm. 10, muß dagegen von einer »erstaunlichen Bemerkung« berichtet werden; zudem wird ungenau behauptet, der anonyme Verf. setze den »wohlgeschriebnen Roman« dem Epos gleich.

[76] Dementsprechend werden auch lediglich die großen Romanciers als Dichter angesehen. Der Verf. gesteht, daß er »die guten Romanenschreiber, einen Cervantes, einen Fielding, einen Le Sage, Prevost, Richardson für Dichter, und noch dazu für große Dichter halte, ob sie gleich nicht den Reichthum der Poesie des Ausdrucks oder das Wunderbare in dem Grade, wie andre Dichter haben. Wenn aber der Hauptcharakter eines guten Dichters die Erfindungskraft ist, wie kann man denn obbenannten Männern diesen Namen absprechen?« (230).

[77] Der Roman erschien anonym in zwei Teilen (April 1766 und Mai 1767). – Vgl. dazu das »Nachwort des Herausgebers«, in: Friedrich Beißner (Hrsg.), *Chr. M. Wieland, Ausgewählte Werke in drei Bänden,* Bd. II (München, 1964), 914f.

[78] Vgl. Herbert Singer, *Der deutsche Roman zwischen Barock und Rokoko* (Köln/Graz, 1963), 87–103: »Das Fortleben der Gattungen des 17. Jahrhunderts«. – Die Darstellung ist widerspruchsvoll und überspannt die biologischen Analogien. Singer berichtet z. B., daß der Roman des 17. Jh.s bis zum Ende des 18. Jh.s gelesen und gelobt wurde (88), spricht andererseits aber von einer »toten Gattungsform« (99).

[79] Horst Oppel, *Der Einfluß der englischen Literatur auf die deutsche,* Sp. 80. – Bezeichnenderweise erwähnt F. H. Oppenheims Parallelbeitrag (»Der Einfluß der französischen Literatur auf die deutsche«) nicht einmal die Namen der französischen Romanciers der ersten Hälfte des 18. Jh.s.

– mehr um den Status des Romans als um die prinzipielle formale Zuordnung – entzündete sich häufig an Fénelons *Télémaque* (1699), einem der populärsten Romane des achtzehnten Jahrhunderts. So sucht schon der anonyme Verfasser der ersten (unvollständigen) englischen Übersetzung dem Vorwurf gegen den Stil Fénelons zu begegnen, indem er versichert:

> His Stile is Poetical, and Copied from *Homer*; or rather from Monsieur *de la Valterie*'s Excellent Version of that Divine Poet, which is esteem'd a Master-piece in the Kind.[80]

Sir Richard Blackmore, als Verfasser eines Epos sehr auf die Würde dieser literarischen Form bedacht, anerkennt zwar den Fiktionscharakter des Romans und erklärt:

> A well imagin'd Romance, or such a Writing as the Adventures of *Telemachus*, tho in Prose, approaches nearer to the Nature of an Heroick Poem, than a true History would do, tho express'd in all the Charms of Poetry, that the greatest Genius could give it.[81]

In der gleichen Abhandlung weigert er sich aber, dem *Télémaque* den Status des epischen Gedichts zuzuerkennen:

> I allow that Book is the Production of a great Genius, that it contains many extraordinary Beauties, and an excellent Moral; but it can by no means claim the Appellation of an Heroick Work. A very great, if not the greatest part of it, tho the Diction is pure and elegant, is however entirely Prosaick, and not elevated above the familiar Didactick Stile; and therefore does not rise to the true Sublime requir'd in an Epick Writing: And tho some Parts contain a great deal of Poetick and splendid Expression, yet the Sentences not being measur'd nor limited by Quantity and Metre, it is no more a Poem than a Novel or Romance are such, in which the Unity of the Action is tolerably preserv'd.[82]

Fiktionscharakter und Erfüllung des wichtigsten Baugesetzes der antiken Poetik – Einheit der Handlung – reichen also nach Blackmores Ansicht nicht aus, dem Roman den Rang einer Dichtung zu verschaffen.

Für den wohlwollenden Kritiker, dem es mehr um die Rangerhebung als um die Eigenständigkeit des Romans ging, gab es aber keine Schwierigkeiten, den Roman mit Hilfe der formalistischen Dichtungskritik als

---

80 The Adventures of Telemachus The Son of Ulysses. Translated from the French. London: ... MDCXCIX. »Preface«, S. 1f. – La Valterie übersetzte Homer in Prosa.

81 Sir Richard Blackmore, »An Essay upon Epick Poetry«, in: *Essays Upon Several Subjects* (London, 1716), 24. – Zu Blackmores Ausführungen über den Fiktionscharakter des Romans vgl. auch S. 87, Anm. 32 ds. Kapitels.

82 Blackmore, *Essays Upon Several Subjects*, 180f.

episches »Gedicht« auszugeben. Er konnte nämlich im Roman alle Teile, die die aristotelische Poetik vom Epos forderte, mit Ausnahme des Metrums nachweisen. Dieser Mangel wurde dann – wieder unter Berufung auf die aristotelische Poetik – als unwesentlich bezeichnet. Ein glänzendes Beispiel dieser formalistischen Methode, die selbstverständlich auch das Inhaltliche mit berücksichtigt, ist der »Discours de la poésie Epique, et de l'excellence du poème de Télémaque«, den Andrew Michael Ramsay,[83] ein in Frankreich lebender schottischer Bekannter Fénelons verfaßte und einer Pariser Ausgabe des *Télémaque* von 1717 beifügte.[84] In drei großen Abschnitten – »the *action*, the *moral*, and the *poetry*« – vergleicht er Fénelons Roman mit den Werken Homers und Vergils und versucht zu zeigen, daß dieser Roman seinen antiken Vorbildern in vieler Hinsicht überlegen ist. Am Schluß seiner Abhandlung erörtert er dann verschiedene Einwände, die gegen den *Télémaque* vorgebracht wurden, und weist den gewichtigsten Einwand – gegen die Prosa des Werkes – mit Nachdruck zurück:

> Versification, according to Aristotle, Dionysius of Halicarnassus, and Strabo, is not essential to the Epopoea. It may be written in prose, as some tragedies are written without rhyme. A man may make verses without poetry, and be very poetical without making verses according to the rules of art: but he must be born a poet. What constitutes poetry, is not the fixed number and regular cadence of the syllables; but the sentiment which animates the whole, the lively fiction, the bold figures, the beauty and variety of the images. It is the enthusiasm, the fire, the impetuosity, the energy; an I know not what in the words and thoughts, which nature alone can give. All these qualifications are found in Telemachus.[85]

---

83 Ramsay erlangte europäische Berühmtheit durch seinen nach dem Beispiel Fénelons verfaßten didaktischen Roman *Les Voyages de Cyrus, avec un Discours sur la Mythologie* (Paris, 1727). – Der Roman erschien noch im gleichen Jahr in englischer Übersetzung u. d. T. *The Travels of Cyrus*; bereits 1730 erschien »the fourth edition much enlarged«. Gottsched (*Crit. Dichtkunst*, 4. Aufl., 108f.) zitiert aus einer englischen Ausgabe einen dichtungstheoretisch bedeutsamen Abschnitt und führt dann diesen Roman als ein besonders gelungenes Beispiel einer »politischen Fabel« (786) auf. – Weder Baker noch andere moderne Darstellungen zur Geschichte des englischen Romans nehmen Ramsays Roman zur Kenntnis.

84 W. G. Deppe gibt in seiner Fielding-Monographie *History versus Romance*, 14, Anm. 21 (und S. 40) irrtümlich an, die Abhandlung Ramsays sei (in engl. Sprache) zuerst als Vorwort zu einer englischen Ausgabe des *Télémaque* 1717 erschienen. Von der französ. Erstfassung weiß Deppe nichts. – Ramsays »Discours« wurde alsbald ins Englische übersetzt und erschien in einer engl. Ausgabe des *Télémaque* von 1718. Von dieser Fassung konnte die 12. Aufl., London, 1728, eingesehen werden.

85 Zit. nach der zweisprachigen, nach Angaben des Autors rev. Fassung in: *The Adventures of Telemachus, ...* In *French* and *English* ... (London, 1742), I, xxvif. – Franz. Text, *ebd.*: »La versification, selon Aristote, Denys d'Halicar-

Ramsay beruft sich also auf die antike Kritik, wenn er das Metrum nicht als ein konstitutives Merkmal des epischen Gedichts gelten läßt.[86] Das Element des Dichterischen, das er im Gegensatz zu den harthörigen Lesern vom Schlage Sir Richard Blackmores in Fénelons *Télémaque* erkennen kann, ist völlig unabhängig vom Versmaß,[87] und es ist gerade dieses irrationale, poetische Element, das den Rang und den poetischen Wert dieses Romans ausmacht. Ramsay erweist sich in der Beschreibung des Dichterischen als Kenner des Longinus, der in England weit höher geschätzt war als etwa Ernst Robert Curtius, der Swifts Kritikersatire »On Poetry« (1733) ganz ernst nimmt, zugeben kann.[88] Nach Ramsays Ansicht ist Fénelon ein würdiger Nachfahr und Erneuerer der antiken Epik; in diesem Sinne zitiert er die Verse de la Mottes:

Notre age retrouve un Homére
Dans ce poeme salutaire,
Par la vertu même inventé;
Les nymphes de la double cime
Ne l'affranchirent de la rime,
Qu'en faveur de la vérité.[89]

---

nasse, & Strabon, n'est pas essentielle à l'Epopée. On peut l'écrire en prose, comme on écrit des tragédies sans rimes. On peut faire des vers sans poesie, & être tout poetique sans faire des vers par art: mais il faut naître poete. Ce qui fait la poesie, n'est pas le nombre fixe & la cadence réglée des syllables; mais le sentiment qui anime tout, la fiction vive, les figures hardies, la beauté & la variété des images. C'est l'enthousiasme, le feu, l'impétuosité, la force; un je ne sai quoi dans les paroles & les pensées, que la nature seule peut donner. On trouve toutes ces qualitez dans le Télémaque.«

86 Vgl. auch André Dacier, *La Poetique d'Aristote* (Paris, 1692), 11: »Aristote a fort bien pû comprendre sous le nom d'Epopée, ou de Poëme épique, les discours en prose, puisqu'en effet ils peuvent être d everitables Poëmes épiques. Nos Romans ne le sont-ils pas?« (= remarques sur le chapitre I). – ins Englische übersetzt in *Aristotle's Art of Poetry* (London, 1705), 11: »*Aristotle* could very properly comprehend under the Name of *Epopoeia*, or *Epick Poem*, Discourses in Prose, since they might in reality, be *Epick Poems*. Are not our Romances such?«

87 Vgl. Gottsched, *Crit. Dichtkunst*, 93: »Die Verse machen das Wesen der Poesie nicht aus, vielweniger die Reime. Können doch ganze Heldengedichte in ungebundener Rede geschrieben werden. Denn wer wollte es leugnen, daß nicht die prosaische Uebersetzung, welche die Frau *Dacier* vom *Homer* gemacht, noch ein Heldengedicht geblieben wäre; oder daß *Fenelons* Telemach kein poetisches Werk wäre?«

88 Vgl. Curtius, *ELLM*, 402f. – Zur engl. Longinusrezeption vgl. Alfred Rosenberg, *Longinus in England bis zum Ende des 18. Jh.s* (Weimar u. Berlin, 1917); Samuel H. Monk, *The Sublime* (New York, 1935), Neuaufl., Ann Arbor Paperback AA 40, 1960. – Ganz im Gegensatz zu Curtius befindet sich Jules Brody, *Boileau and Longinus* (Genève, 1958). T. R. Henn, *Longinus and English Criticism* (Cambridge, 1934) trägt nichts zur Kenntnis der engl. Longinusrezeption bei.

89 Ramsay, *Adventures of Telemachus*, I, xxvii. – Engl. Version, *ebd.*: »Lo! Homer lives and sings again / In Cambray's more instructive strain, / Which glowing

Außer Fénelons Roman konnte die Kritik für die dichtungstheoretische These, daß der Roman grundsätzlich dem epischen Gedicht zuzuordnen sei, kaum ein Beispiel aus der zeitgenössischen Romanproduktion anführen. Um so nachdrücklicher betonte man dann, daß dem Roman Heliodors, der allgemein als Muster der modernen Erzählkunst in Prosa galt, der Charakter eines epischen Gedichts zugesprochen werden kann. So erläutert Charles Gildon der Herzogin von Buckinghamshire in der Widmung einer neuen Übersetzung dieses Romans:

> Chariclia is evidently the chief Character of the ensuing *Poem* (for with Aristotle, and other exalted Critic's I must call it so, tho' in Prose, notwithstanding it is contrary to the Opinion of some Modern Pretenders to that Art).[90]

Der Verleger der Neuübersetzung ist in Fragen der Gattungsbezeichnung konzilianter als der von ihm beschäftigte Kritiker. Seine Ausführungen zur Person des berühmten Romanautors beginnt er deshalb mit dem Satz:

> This Excellent Poem or Romance (call it which you please) was written by Heliodorus Bishop of Tricca.[91]

Gildon hatte sich nicht damit begnügt, den Roman als Dichtung vorzustellen; er mußte noch genauer spezifizieren und erklärt unter Hinweis auf die auch von Huet gerühmte Einheit der Handlung dieses Romans, daß Heliodor die Regeln der epischen Dichtung befolgt habe.[92] Diese Angabe nimmt der anonyme Übersetzer in sein Vorwort auf. Er sieht Heliodors Bedeutung in dem von Huet vorgezeichneten weiten Rahmen der Entwicklung des Romans als einer zwar selbständigen, doch mit dem Epos eng verwandten Gattung:

> I reckon our Author the first Enterprizer of this way of Writing, not that he was the first who brought feign'd Actions into History, and set Examples of Wisdom and Vertue to an abstracted degree under borrowed Names: This *Plato*, and *Zenophon*, and many others did, long before

---

virtue warms. / Nor clog'd with jingling chains the Nine / The soaring bard, that truth might shine / In all her native charms.« – »Cambray« ist Fénelon, der 1695 zum Erzbischof von Cambrai ernannt worden war. De la Motte ist Antoine Houdar de la Motte (1672–1731); Ramsay gibt als Quelle für die Verse an: *Ode à Messieurs de l'Académie, par M. de la Motte.* Prémière Ode.

90 *Theagenes* and *Chariclia*, A Romance . . . *London*: . . . 1717, vol. I: »The Dedication«, S. IV.

91 *Theagenes* and *Chariclia*: »The Publisher to the Reader«, S. XIII.

92 *Theagenes* and *Chariclia*: »The Dedication«, S. IX: »your Grace will find an Excellent Design, Conducted with Art and Judgement to a *certain End*, and nothing intermixt, which is foreign to the Action; all the Rules of *Epic Poetry* observ'd.«

> *Heliodorus* was heard of: But because I take him to be the first, who made Love the grand Subject of his Narrations, and in managing that Subject converted Poetry into Prose; for the Story he tells is drawn up in the Epick way.[93]

Neben Fénelons *Télémaque* galt noch Cervantes' *Don Quijote* als ein überzeugendes Beispiel des modernen Prosa-Epos. Cervantes hatte selbst unterstellt, daß der moderne Roman ein Nachfahre des antiken Epos sei, als er im *Don Quijote* konstatierte, daß sich das Epos ebensogut in Prosa als in Versen schreiben lasse.[94] Dieser Gedanke wird dann von Don Gregorio Mayáns y Siscár breit ausgeführt. Seine Abhandlung über Leben und Werk von Cervantes ist in den romanhistorischen Details Huet verpflichtet, der aber Cervantes selbst nicht behandelt hat. Mayáns hält sich nicht an die komplizierte Entwicklungsgeschichte des Romans, die Huet entworfen hatte; er übernimmt von Huet lediglich die generelle Anschauung vom antiken Ursprung des Romans:

> And that our Age might not be without a Novellist in *Homer*'s manner, M. *Fenelon*, Archbishop of *Cambray*, wrote with wonderful Ingenuity in a Poetic Stile, *The Adventures of Telemachus*. Lastly, (not to depart from *Cervantes*) THE TROUBLES OF PERSILES AND SIGISMUNDA are clearly an Imitation of *Homer*'s ODYSSEE and *Heliodorus*'s ÆTHIOPICS, which *Cervantes* intended to vie with.[95]

Mayáns hält – anders als Huet – eine Differenzierung zwischen den Epen Homers und der antiken Erzählliteratur in Prosa nicht für nötig und sieht Cervantes gleichermaßen als Nachfolger Homers und Heliodors. Da Cervantes' Hauptwerk nicht als Liebesroman angesehen werden kann, liegt in diesem Fall sogar der Vergleich mit Homer näher als mit dem Liebesroman Heliodors:

> THE FABLE OF DON QUIXOTE DE LA MANCHA imitates the ILIAD: That is to say, if *Anger* be a Species of *Madness*, in which Case I make no difference between Achilles *Angry* and Don Quixote *Mad*. As the ILIAD is an Heroick Fable writ in Verse, so the NOVEL OF DON QUIXOTE is one in Prose, *for Epicks may be as well writ in Prose as in Verse*, as *Cervantes* says himself.[96]

---

93 *Theagenes* and *Chariclia* . . .: »The Translator's Preface«, S. XXVf.

94 Vgl. S. 92 ds. Arbeit.

95 »The Life of Michael de Cervantes Saavedra. Written by Don Gregorio Mayáns & Siscár. Transl. from the Spanish Manuscript by Mr. John Ozell, London, 1738«, in: *The Life and Exploits of the Ingenious Gentleman Don Quixote de la Mancha. Transl. from the original Spanish . . . by Charles Jarvis* (London, 1742), I, 71. – Die 90 Seiten umfassende Abhandlung Mayáns sollte offenbar schon 1738 gesondert erscheinen; sie wurde aber erst 1742 als gelehrte Einleitung zu der berühmten engl. Übersetzung des *Don Quijote* von Charles Jarvis veröffentlicht.

96 Mayáns, »The Life of Michael de Cervantes«, 72.

Das Metrum wird hier als *Quantité négligeable* betrachtet, die die grundsätzliche Übereinstimmung zwischen Epos und Roman nicht beeinträchtigt. Eine ähnliche Auffassung liegt auch der Romandefinition der ersten großen englischen Enzyklopädie zugrunde, die Ephraim Chambers 1728 vorlegte. Dort heißt es in dem Artikel »ROMANCE«:

> Setting aside the Versification, 'tis certain an Epic Poem, and a *Romance* are almost the same thing.[97]

Chambers hält sich deshalb in seiner Romandefinition an die Eposdefinition, die Le Bossu in seinem berühmten *Traité du poème épique* (1675) aufgestellt hatte:

> The just Notion, therefore, of a *Romance*, is, that it is a Discourse invented with Art to please and improve the Mind and to form or mend the Manners, by Instructions disguis'd under the Allegory of an Action or Series of Actions, related in Prose, in a delightful probable, yet surprizing Manner. See EPIC.[98]

Die Abweichungen von der Eposdefinition Le Bossus machen deutlich, daß Chambers bei aller Betonung der Gleichheit von Roman und Epos verschiedene Spezifika des Romans hervorhebt. Neben der bereits außerhalb der Romandefinition erwähnten Prosaform des Romans weist Chambers auf die weitläufigere Form des Romans hin, der im Gegensatz zum klassischen Epos mehrere Handlungen enthalten kann. Chambers verlangt vom Roman keine »bedeutende« *(important)* Handlung, und er verweist auf den inhaltlichen Unterschied zum Epos auch dadurch, daß er den Unterhaltungscharakter des Romans betont und seinen moralischen Nutzen erst an zweiter Stelle erwähnt. Andererseits

---

[97] Vgl. CYCLOPÆDIA: OR, AN UNIVERSAL DICTIONARY OF ARTS and SCIENCES; ... Compiled from the best Authors, Dictionaries, Journals ... By E. CHAMBERS Gent ... LONDON: ... M.DCC.XXVIII. – Merkwürdigerweise wird diese Enzyklopädie, die u.a. alle damals gängigen literarischen Begriffe definiert und historisch einzuordnen sucht, von der anglistischen Forschung kaum beachtet. Allgemein bekannt ist, daß Chambers' *Cyclopaedia* mit den Anstoß gab zu dem großen Unternehmen der *Encyclopédie* Diderots und d'Alemberts. – Zu Chambers vgl. auch S. 219 f. ds. Arbeit.

[98] CYCLOPÆDIA. Artikel »ROMANCE«. – Zum Vergleich die Eposdefinition Le Bossus in der engl. Ausgabe: Monsieur BOSSU'S TREATISE OF THE EPICK POEM: ... LONDON, ... 1695, S. 6 (CHAP. III. »The Definition of the *Epick Poem*«): »The EPOPEA is a Discourse invented by Art, to form the Manners by such Instructions as are disguis'd under the Allegories of some one important Action, which is related in Verse, after a probable, diverting, and surprizing Manner.« – Franz. Text nach der 6. Aufl. (1714), 11: »L'EPOPEE est un discours inventé avec art, pour former les mœurs par des instructions déguisées sous les allégories d'une action importante, qui est racontée en Vers d'une manière vrai-semblable, divertissante, & merveilleuse.«

wird indirekt auf den moralischen Nutzeffekt des satirischen Romans verwiesen (»to improve the Mind and ... mend the Manners«), den das hochgestimmte Epos nicht erreicht, da es das »niedrige« Personal des satirischen Romans nicht aufnehmen kann. Die auf die Romandefinition folgende historische Übersicht über die Entstehung und Entwicklung des Romans folgt der Abhandlung Huets, die für die Erzählliteratur in Prosa eine eigene, von der Geschichte des Versepos getrennte Entwicklungsgeschichte aufgezeichnet hatte.

In diesem Zusammenhang hatte Huet allerdings ausdrücklich betont, daß der kunstgerechte Roman den Baugesetzen des epischen Gedichts zu folgen habe. Die Tatsache, daß diese Ansicht unterschiedlichen Definitionen des Romans gleichermaßen zugrunde lag, macht es nun für den modernen Forscher schwierig, den historischen Befund richtig zu deuten, und sie kann ihn sogar dazu verleiten, den Kritiker einer früheren Zeit aus Unkenntnis der historischen Zusammenhänge mit unklugen Zensuren zu belegen. So meint Wolfgang G. Deppe in seinem jüngst erschienenen Beitrag »zum Verständnis der Literaturtheorie Henry Fieldings«,

> daß Fielding den überkommenen Terminus »epic« aus einer gewissen Verlegenheit heraus zu Hilfe nimmt, um sein Programm zu verdeutlichen ... Exakte Begriffsbestimmung scheint nicht seine Stärke zu sein.[99]

Die Form des Romans blieb aber immer dem Epos zugeordnet, ob man den Roman wie Ramsay und Chambers einfach als Prosaepos definierte oder ob man ihn wie Huet und Fielding als eine eigenständige Form zu erfassen suchte. Auch diejenigen Kritiker, die den Roman nicht grundsätzlich zur Kunst zählten, da sie in ihrem Urteil von der Menge der kunstlosen, oder wie Gottsched sagt, »gemeinen Romane« bestimmt wurden, wußten zumeist, daß es einige gute Romane gab, und daß diese »nach Art eines Heldengedichtes abgefasset werden«.[100] Daß es daneben auch Kritiker gab, die – zumeist aus inhaltlichen Gründen – den Roman überhaupt nicht als Kunst gelten lassen wollten, sagt über die Romantheorie ihrer Zeit gar nichts aus. Die Ansicht dieser Kritiker ist lediglich als historisches Phänomen zu registrieren und kann mit der Haltung

---

[99] W. G. Deppe, *History versus Romance*, 11f.

[100] Vgl. Gottsched, *Crit. Dichtkunst*, 168: »Ein jeder sieht wohl, daß die gemeinen Romane in einer so löblichen Absicht nicht geschrieben sind. Ihre Verfasser verstehen oft die Regeln der Poesie so wenig, als die wahre Sittenlehre: daher ist es kein Wunder, wenn sie einen verliebten Labyrinth in den andern bauen, und eitel Thorheiten durcheinander flechten, ihre wollüstige Leser noch üppiger zu machen, und die Unschuldigen zu verführen. Wenn sie erbaulich seyn sollten, müßten sie nach Art eines Heldengedichtes abgefasset werden, wie *Heliodor, Longus, Cervantes, Fenelon* und *Chancierges* im *Neoptolem*, einigermaßen gethan haben.«

moderner Kunstrichter verglichen werden, die auf Grund der Tatsache, daß die überwiegende Mehrzahl der produzierten Filme schlecht ist, die Kunstform Film nicht zur Kenntnis nehmen können.

Die Form des Romans muß in einer Zeit, die noch zu wenig überzeugende Beispiele der Romanliteratur vorweisen kann, um sie als selbständige Gattung zu etablieren, dem Epos zugeordnet werden. Eine Romandefinition, die nicht nur die inhaltlichen, sondern auch die formalen Spezifika des Romans zu erfassen sucht, wird deshalb die strukturelle Verwandtschaft mit dem Epos hervorheben, und es muß paradox erscheinen, daß die moderne Forschung, die von der Bedeutung des Formalen so durchdrungen ist, die Hinweise früherer Kritiker auf formale Bezüge nicht verstehen kann. So verweist Ian Watt auf Fieldings berühmte Formel vom komischen Prosa-Epos und auf Hegels Auffassung des Romans als der modernen bürgerlichen Epopöe und erklärt dann:

> Nevertheless, it is surely evident that the actual similarities are of such a theoretical and abstract nature that one cannot make much of them without neglecting most of the specific literary characteristics of the two forms: the epic is, after all, an oral and poetic genre dealing with the public and usually remarkable deeds of historical or legendary persons engaged in a collective rather than an individual enterprise; and none of these things can be said of the novel.[101]

Die von Fielding wie Hegel vorausgesetzte formale Verwandtschaft zwischen Roman und Epos wird von Watt als etwas bloß Theoretisches abgetan; dafür wird ein formales Spezifikum des antiken Epos *(oral genre)* erwähnt, das für die romantheoretischen Zusammenhänge völlig belanglos bleibt, da die gesamte Kritik seit der Renaissance vom Leseerlebnis der antiken Epik ausging, so daß schließlich der postulierte Gegensatz zwischen Roman und Epos, der die Wertlosigkeit der Zuordnung Fieldings und Hegels demonstrieren soll, vom Inhaltlichen aus bestimmt wird.

Wenn Fielding seinen Roman als ein komisches Prosa-Epos bezeich-

---

[101] I. Watt, *Rise of the Novel*, 249f. – Vgl. die Definition Wolfgang Kaysers in seiner Monographie *Das sprachliche Kunstwerk* [1948] (zit. nach der 9. Aufl., Bern u. München, 1963): »Die Erzählung von der totalen Welt (in gehobenem Tone) hieß Epos; die Erzählung von der privaten Welt in privatem Tone heißt Roman« (359). – Die Definition Kaysers hat (bei aller Ähnlichkeit mit der späteren Definition Watts) den Vorzug, daß der Leser nie im Zweifel darüber ist, daß Kayser den Unterschied von Roman und Epos vom Inhaltlichen her bestimmt. Ian Watts Unterscheidung von Epos und Roman ist dagegen Teil seiner verschwommenen Polemik gegen Fieldings Roman-Epos-Analogie. Watt geht hierbei von falschen Voraussetzungen aus; da er die Grundlagen der Romantheorie Fieldings nicht kennt, bemerkt er nicht, daß Fieldings Analogie vom Formalen her bestimmt ist.

net, so sucht er ihn keinesfalls dem Epos gleichzusetzen; seine Romantheorie sucht vielmehr beide Genres inhaltlich und formal zu trennen. Wenn er dennoch in seiner Romandefinition in dem programmatischen Vorwort zu *Joseph Andrews* (1742) auf die strukturelle Verwandtschaft zwischen Roman und Epos Bezug nimmt, so ist dies nur scheinbar widersinnig und findet seine Erklärung darin, daß Fielding hier eine Romandefinition zu geben versucht, die seine Form des Romans von früheren Ausbildungen der Romanliteratur abzuheben sucht:

> As it is possible the mere English reader may have a different idea of romance from the author of these little volumes, ... it may not be improper to premise a few words concerning this kind of writing, which I do not remember to have seen hitherto attempted in our language.[102]

Die Ablehnung früherer Formen des Romans bedingt, daß Fielding das Grundsätzliche der Romangattung herausstellen muß, und er handelt im Einklang mit den Vorstellungen der zeitgenössischen Kritik, wenn er die Form des Romans der Form des epischen Gedichts zuordnet. Da Fielding einen komischen Roman vorlegt, greift er einen Hinweis des Aristoteles auf den *Margites* auf und stellt zunächst fest, daß das Epos sowohl ernste als auch komische Stoffe behandeln könne.[103] Erst dann wird die grundsätzliche strukturelle Verwandtschaft zwischen Roman und Epos eingehend erläutert:

> And farther, as this poetry may be tragic or comic, I will not scruple to say it may be likewise either in verse or prose: for though it wants one particular, which the critic enumerates in the constituent parts of an epic poem, namely metre; yet, when any kind of writing contains all its other parts, such as fable, action, characters, sentiments, and diction, and is deficient in metre only, it seems, I think, reasonable to refer it to the epic; at least, as no critic hath thought proper to range it under any other head, or to assign it a particular name to itself.[104]

---

102 Fielding, *Joseph Andrews*, Ev.Lib. No. 467 (London, 1910, last repr. 1962), xvii. – Der Roman erschien zuerst im Februar 1742 in zwei Bändchen.

103 Fielding, *Joseph Andrews*, S. XVII: »The Epic, as well as the Drama, is divided into tragedy and comedy. Homer, who was the father of this species of poetry, gave us a pattern of both these, though that of the latter kind is entirely lost; which Aristotle tells us, bore the same relation to comedy which his Iliad bears to tragedy.« – Vgl. Aristoteles, *Dichtkunst*, 7 (in Kap. IV): »Wie nun auch in bezug auf das sittlich Gute Homer ein wirklicher Dichter war ... so hat er auch als Erster die Grundformen der Komödie angedeutet, indem er nicht ein Spottlied verfaßte, sondern das Lächerliche dramatisierte. Ist doch der Margites dem Drama ganz analog, denn wie sich die Ilias und Odyssee zur Tragödie, so verhält sich jener zur Komödie.«

104 Fielding, *Joseph Andrews*, S. XVII.

Fielding geht also formalistischer vor als die früheren Autoren von Sidney und Cervantes bis Ramsay, die einfach erklärt hatten, daß der dichterische Wert eines Werkes unabhängig vom Metrum sei; er zählt dagegen die einzelnen Bestandteile des in Prosa geschriebenen Epos auf, um daran zu erinnern, daß es abgesehen vom Metrum alle Teile des epischen Gedichts enthalte.[105] Die folgende Feststellung, daß für das in Prosa geschriebene Epos keine eigene Gattungsbezeichnung vorhanden sei, ist aus dem polemischen Charakter des Vorworts heraus zu verstehen: da Fielding die Romane im Stile der Mademoiselle de Scudéry nicht zur echten Erzählkunst in Prosa zählt, ist seiner Ansicht nach die für diese Werke gebräuchliche Gattungsbezeichnung »romance« nicht auf die echte Erzählkunst in Prosa im Stile Fénelons anzuwenden. Sie ist also noch ohne eigene Gattungsbezeichnung, und Fielding schlägt vor, sie zunächst zur epischen Gattung zu zählen:

> Thus the Telemachus of the archbishop of Cambray appears to me of the epic kind, as well as the Odyssey of Homer; indeed, it is much fairer and more reasonable to give it a name common with that species from which it differs only in a single instance, than to confound it with those which it resembles in no other. Such are those voluminous works, commonly called Romances, namely, Clelia, Cleopatra, Astræa, Cassandra, the Grand Cyrus, . . .[106]

Mit diesen »Romances« verbindet den echten Roman also lediglich seine Prosaform. Neue Schwierigkeiten für das Verständnis der Romandefinition Fieldings ergeben sich nun aus der Beobachtung, daß Fielding den

---

105 Völlig außerhalb des dichtungstheoretischen Zusammenhangs von Fieldings Romandefinition und deshalb für ihre Erhellung irrelevant ist die Frage Deppes, »ob das Metrum tatsächlich so unwesentlich für das Epos ist, wie Fielding im Vorwort zu *Joseph Andrews* behauptet. Ist es nicht im Gegenteil eines der wichtigsten Strukturelemente des heroischen Gedichts? Ein Versuch, den hohen Stil des traditionellen Epos in erzählender unmetrischer Prosa beizubehalten, wird kaum je befriedigend ausfallen« (*History Versus Romance*, 16).

106 Fielding, *Joseph Andrews*, S. XVII. – E. Wolff bezieht die Äußerungen Fieldings lediglich auf das komische Epos, zu dem er dann auch fälschlich den didaktischen Roman Fénelons zählt: »Das komische Epos könne nun, . . . in Vers oder in Prosa geschrieben sein. Damit tat er [Fielding] einen in den Augen der Zeitgenossen kühnen Schritt. Er konnte sich dabei allerdings auf Fénelons *Télémaque* berufen, indem er dieses Werk als komisches Epos in Prosa einstufte« (*Der englische Roman im 18. Jh.*, 62). – Fielding hatte Fénelons Roman gelesen. Aus dem Text des Vorworts zu *Joseph Andrews* geht klar hervor, daß Fielding den *Télémaque* natürlich nicht als »komisches Epos in Prosa einstufte«, sondern diesen Roman mit Homers *Odyssee* in Beziehung setzte. Es ging ihm hierbei darum, die grundsätzliche strukturelle Verwandtschaft zwischen Epos und Roman durch den Hinweis auf das große Epos Homers und den seriösen, didaktischen Roman Fénelons zu verdeutlichen.

Begriff »romance« in zweifacher Bedeutung gebraucht: einmal in pejorativer Bedeutung als Gattungsbezeichnung für »those voluminous works, commonly called Romances«, und zum andern – dem allgemeinen Sprachgebrauch seiner Zeit folgend – als allgemeine Bezeichnung für die Erzählliteratur in Prosa. So benützt er dann auch zur Bezeichnung seines eigenen Romans, eines komischen Romans nach dem Vorbild des Cervantes, die Gattungsbezeichnung »romance« und definiert ihn folgendermaßen:

> Now, a comic romance is a comic epic poem in prose; differing from comedy, as the serious epic from tragedy: its action being more extended and comprehensive; containing a much larger circle of incidents, and introducing a greater variety of characters.[107]

Fieldings Sprachgebrauch hat die Forschung, die sich um die Erklärung seiner Romandefinition im Vorwort zu *Joseph Andrews* bemühte, in Verwirrung gebracht, da sie weder dem Sprachgebrauch des von ihr untersuchten Autors noch dem Sprachgebrauch seiner Zeitgenossen genügend Aufmerksamkeit widmete. So bemerkt Ethel M. Thornbury zu Fieldings Romandefinition einfach:

> He thus does not make a distinction between the comic romance and the comic epic.[108]

Ihre Ansicht übernahmen dann spätere Forscher wie William R. Irwin, F. Homes Dudden und Sheridan Baker;[109] auch Wolfgang G. Deppe, der bereits eine »wertneutrale Verwendung des Begriffs« *romance* registriert, bemängelt, daß Fielding »seine Unterscheidung zwischen ›comic epic‹ und ›history‹ einerseits und ›romance‹ andererseits nicht konsequent« durchführt.[110] Fieldings Sprachgebrauch entspringt aber nicht terminologischer Unsicherheit, sondern stimmt mit dem Sprachgebrauch der zeitgenössischen Kritik überein, die im allgemeinen die Erzählkunst in Prosa als »romance« bezeichnet hat.[111] So hat zum Beispiel Scott Elledge unrecht, wenn er Johnsons *Rambler*-Essay No. 4 vom 31. März

---

107 Fielding, *Joseph Andrews*, S. XVIIf.

108 E. M. Thornbury, *Henry Fielding's Theory of the Comic Prose Epic*, 105.

109 Vgl. W. R. Irwin, *The Making of Jonathan Wild* (New York, 1941), 96. – Irwin verweist irrtümlich auf S. 50 der Monographie Thornburys. – Vgl. F. Homes Dudden, *Henry Fielding: His Life, Works, and Times* (Oxford, 1952), I, 330, note 4. Vgl. S. Baker, »Henry Fielding's Comic Romances«, *Papers of the Michigan Academy of Science, Arts and Letters*, vol. XLV (1960), 412.

110 Vgl. W. G. Deppe, *History Versus Romance*, 42, mit einigen Belegen für die »wertneutrale Verwendung des Begriffs« *romance* aus Fieldings anderen Schriften.

111 Das OED kennt diesen Gebrauch des Wortes »romance« im 18. Jh. nicht. Die Definition (3a) ist einseitig festgelegt auf die Romane des 16. und 17. Jh.s.

1750 mit der Überschrift »The Moral Duty of Novelists« versieht, denn Johnson benützt in diesem Aufsatz nirgends die Bezeichnung »novel«; vielmehr spricht er von der zeitgenössischen Form des Romans als der »comedy of romance« beziehungsweise von »familiar histories« und unterscheidet sie sorgfältig von der älteren Form der »heroic romance«.[112] Horace Walpole beschreibt 1765 seine »Gothic Story« als »an attempt to blend the two kinds of romance, the ancient and the modern»,[113] und noch James Beattie, der die modernen Romanciers als »novel-writers« bezeichnet, macht in seinen *Dissertations Moral and Critical* (1783) ganz deutlich, daß er »romance« als den Oberbegriff für die verschiedenen Arten des Romans ansieht.[114]

Aus Fieldings Sprachgebrauch läßt sich also schon ablesen, daß er den Roman als eine eigenständige Form betrachtet. Er schreibt kein »comic epic«, wie es ihm manche Kritiker unterschieben wollen, sondern »a comic romance«, wie es auch schon der Untertitel seines Romans (»Written in Imitation of the Manner of Cervantes«) angekündigt hatte, der auf ein Vorbild aus der *Roman*literatur verweist. Auch der erste Satz des Vorworts zu *Joseph Andrews* läßt erkennen, daß Fielding sein Werk selbstverständlich als »romance« ansieht, denn er unterstellt, daß der Leser das Buch als »romance« bezeichnet. Fielding verlangt nun vom Leser nicht, daß er diese Gattungsbezeichnung hier aufzugeben habe: Der Leser soll lediglich die Vorstellung, die er gewöhnlich mit dem Begriff »romance« verbindet, nicht auf den *Joseph Andrews* übertragen, sondern sich von dessen Verfasser über die Eigenart dieser besonderen »romance« unterrichten lassen. Das Wort »romance« war nämlich aus zwei Gründen für einen Romancier, der eine neue Epoche der Erzählkunst in Prosa eröffnen wollte, zur Bezeichnung seines Werkes gefährlich: einmal, weil die Leser im allgemeinen die Bezeichnung »romance« mit den höfisch-historischen Großromanen des französischen siebzehnten Jahrhunderts verbanden, und zum andern, weil die Gattungsbezeichnung »romance« für die gesamte, zum größten Teil künstlerisch

---

112 Vgl. Scott Elledge (Ed.), *Eighteenth-Century Critical Essays* (Ithaca, New York, 1961), II, 571. – In den Anmerkungen zur Stelle (*ebd.*, 1127) verweist der Hrsg. mehrfach auf die von Johnson angeblich beschriebenen »novels«.

113 W. S. Lewis (Ed.), *Horace Walpole. The Castle of Otranto, A Gothic Story* (London, O.U.P., 1964), 7 (= Preface to the Second Edition, 1765).

114 Vgl. Scott Elledge (Ed.), *Eighteenth-Century Critical Essays*, II, 920–931. – Elledge gibt aus den *Dissertations* den Schlußteil des Kapitels »On Fable and Romance«. Beattie unterscheidet hier nicht nur zwischen »old« und »new romance«, sondern unterscheidet auch mehrere Unterarten der »new« bzw. »modern romance«.

wertlose Erzählliteratur vom Ritterroman bis zur zeitgenössischen Skandalgeschichte verwendet wurde. Zudem fehlte ihr die traditionelle Dignität der aus der antiken Poetik überkommenen Gattungsbezeichnungen.

Fielding suchte daher nicht nur die spezielle Art seiner »comic romance«, sondern prinzipiell die Gesamtgattung »romance« neu zu bestimmen, aus der die »voluminous works, commonly called Romances«, sowie Romane, die nicht den künstlerischen Standard seines eigenen Werkes oder den seiner Vorbilder erreichen, ausgeschlossen bleiben.[115] Für die Neubestimmung der Gattung »romance« verwies ihn die Kritik auf das epische Gedicht, den in formaler Hinsicht engsten Verwandten des Romans. Die Literaturkritik diskutierte nämlich schon seit zweihundert Jahren über die Gemeinsamkeiten und Unterschiede von Epos und »romance« und sie konnte diese dichtungstheoretische Problematik in den ersten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts besonders häufig an Fénelons *Télémaque* exemplifizieren. Fielding übernahm aus der Literaturkritik nicht nur die Zuordnung von Roman und Epos sowie den Hinweis auf Fénelons Roman: Er folgt auch genau den Methoden dieser formalistischen Kritik, die nach dem Vorbild der aristotelischen *Poetik* das epische Gedicht von der Tragödie unterschied. Entsprechend muß nun Fielding seine dem komischen Epos zugeordnete »comic romance« von der Komödie unterscheiden; und so referiert er, daß die Handlung des komischen Romans umfänglicher sei als die der Komödie und daher »a much larger circle of incidents, and ... a greater variety of characters« enthalte.[116] Mit Hilfe der formalistischen Methode unterscheidet er schließlich noch die »comic romance« von dem ernsten Gegenstück ihrer Gattung:

> It differs from the serious romance in its fable and action, in this; that as in the one these are grave and solemn, so in the other they are light and ridiculous: it differs in its characters by introducing persons of inferior rank, and consequently, of inferior manners, whereas the grave romance sets the highest before us: lastly, in its sentiments and diction; by preserving the ludicrous instead of the sublime.[117]

Fielding unterscheidet hier die beiden Hauptformen des Romans durch Aufzählung ihrer inhaltlichen und stilistischen Wesensmerkmale. Da-

---

115 So polemisiert er im 1. Kap. des 3. Buches von *Joseph Andrews* umfassender gegen »those persons of surprising genius, the authors of immense romances, or the modern novel and Atalantis writers« (143).

116 Fielding, *Joseph Andrews*, S. XVIII.

117 Fielding, *Joseph Andrews*, S. XVIII.

bei ist noch anzumerken, daß die zuvor zurückgewiesenen französischen »romances« vom Stile des *Grand Cyrus* nicht unter die hier genannte Rubrik der »serious romance« zu zählen sind, obwohl sie die Wesensmerkmale dieser Romanform aufweisen.[118] Diese scheinbar widersinnige Feststellung wird verständlich, wenn man sich des Hauptgrundes erinnert, der die Kritiker veranlaßte, den Roman mit dem epischen Gedicht in Verbindung zu bringen. Cervantes, Scudéry und Huet ging es dabei um die kunstgerechte Form des Romans, und auch Fielding hat den Hinweis auf die strukturelle Verwandtschaft beider Formen vor allem deshalb aufgegriffen, weil er damit die vielgeschmähte Form des Romans auf die Kunstform des Epos verpflichten konnte.

Im Unterschied zu Scudéry und Huet bestreitet er aber den Kunstcharakter der französischen Großromane, da er als Schüler Lukians, Cervantes' und Scarrons eine andere Vorstellung von Gehalt und Gestalt des kunstgerechten Romans entwickelt hatte. So kann Arthur L. Cooke mit Recht konstatieren:

> Obviously such words as ›probability‹, ›unity‹, and ›morality‹ did not mean the same thing to Fielding as they did to Scudéry a hundred years earlier; nor do they mean the same thing to modern writers as they did to Fielding. It is these differences in concept which largely account for the differences in actual practice, and which pose one of the most difficult questions in the study of literary theory.[119]

Cooke bemerkt allerdings nicht, daß die Kritiker beider Epochen durch ein rein formales beziehungsweise ideelles dichtungstheoretisches Grundprinzip verbunden bleiben, das den Roman dem epischen Gedicht aus Gründen der künstlerischen Gestaltung zuordnet. Der praktische Effekt dieser Zuordnung läßt sich nur schwer beweisen, und so verwendet Ian Watt, der die Definition: »a comic romance is a comic epic poem in prose«, als einen Hinweis Fieldings auf den allgemeinen Einfluß des antiken Epos auf seine Romane mißversteht, viel Mühe darauf, Fieldings angebliches Diktum zu widerlegen, um am Ende das längst Bekannte feststellen zu können:

> that the epic influence on Fielding was very slight, mainly retrograde, and of little importance in the later tradition of the novel.[120]

---

[118] Vgl. dagegen die falsche Behauptung Ian Watts in: *Rise of the Novel*, 260: »[Fielding] applies the Aristotelian distinction between the serious and the comic modes in a way that would actually put all the French romances in the same category as the *Odyssey* and *Télémaque*.«

[119] A. L. Cooke, »Henry Fielding and the Writers of Heroic Romance«, *PMLA* 62 (1947), 994.

[120] I. Watt, *Rise of the Novel*, 270.

Watts Polemik verfehlt also den Sinn der Romandefinition Fieldings, die nichts weiter besagen will, als daß der kunstgerechte Roman sich nicht an seinem Vorgänger, dem französischen Großroman des siebzehnten Jahrhunderts, orientieren soll, sondern an der Kunstform des Epos, mit dem ihn eine strukturelle Verwandtschaft verbindet. Diese Verwandtschaft war Fieldings Zeit, die sich das Gefühl für die formalen Gegebenheiten der literarischen Formen bewahrt hatte, augenfällig; daß sie auch in der Kritik vielfach diskutiert wurde, ermöglichte nicht nur eine dichtungstheoretisch angemessene Darstellung der eigenen Absichten, sondern garantierte auch, daß sie von den dichtungstheoretisch informierten Zeitgenossen goutiert werden konnte.

4. »Romance« und »History«: Ein terminologischer Exkurs

Wenn in diesen Studien auf den Terminus »history« zur Bezeichnung von Romanen nur kurz eingegangen worden ist (vgl. S. 19 und 80f.), so hat diese Zurückhaltung ihren guten Sinn. Denn der historische Befund, der hier vorgelegt wurde, widerspricht der von manchen Literaturwissenschaftlern vertretenen Meinung, die Entwicklung der Theorie des Romans (als fiktive Erzählung) könne aus ihrer Bindung an die (faktische) Geschichtsschreibung verstanden werden.[121] Eine Bindung bestand nie; die Gattung Geschichtsschreibung und der Terminus »history« blieben für die Entwicklung der Roman*theorie* im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert irrelevant. Dies scheint paradox, da doch viele Romane dieser Zeit auf den Titelblättern und in den Vorwörtern als »history« vorgestellt wurden.

Grundsätzlich ist jedoch festzustellen, daß die Bezeichnung »history« für die Romanwerke des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts stets als Verlegenheitslösung anzusehen ist,[122] da die Autoren und Buchhänd-

---

121 So schreibt H. R. Jauss: »Die beiden Genera [i.e. Roman und Geschichtsschreibung] stehen im 18. Jahrhundert in der Tat in einem konkurrierenden Verhältnis, das aus ihrer gemeinsamen Gegenposition zum Kanon der *doctrine classique* entsprang und zu einer wechselseitigen Übernahme formaler Bestimmungen führte« (H. R. Jauss [Hrsg.], *Nachahmung und Illusion*, 195).

122 W. H. McBurney stellt in seiner *Check List of English Prose Fiction* eine Liste der gebräuchlichen Bezeichnungen für Romanwerke der Zeit von 1700 bis 1739 in England zusammen. Er nennt neben den Hauptbezeichnungen »romance« und »novel« die Bezeichnungen »*history, memoirs, life, voyage* (*trip, travels, discovery*), *adventures, tale, letters,* and *account* (*journal, relation*)« (S. VIII). McBurney, der nur e i n e Ursache für diese terminologische Vielfalt angeben

ler, die die oft abgewerteten Bezeichnungen »romance« oder »novel« vermeiden wollten, in ihrer Verlegenheit meist die seriöse Bezeichnung »history« wählten.[123] Zudem implizierte der Terminus »history« zur Bezeichnung von Geschichten, romanartigen Erzählungen und fiktiven Biographien schon seit dem sechzehnten Jahrhundert einen besonderen (von Autoren, Buchhändlern wie Lesern immer wieder geschätzten) Wahrheitsgehalt oder Wahrheitsanspruch,[124] den man sich in der »Benennungsnot« gerne zunutze machte. Vielfach wurden die Begriffe »romance« und »history« auch wahllos ausgetauscht; manchmal wurden sie

---

kann, konstatiert folglich: »The line separating one category from another is nebulous. All, with the exception of *tale*, were borrowed from purely factual types of publications and used as authenticating devices to avoid the stigma of ›a meer Fiction, or Lye‹. All were applied indiscriminately by authors and booksellers to widely varying fictional works. There seem, moreover, to have been vogues in titles. Thus, *memoirs* was favored in the first decade of the century; *life, adventures,* and *novel* in 1720's; and *history* or *secret history* in the decade immediately preceding *Pamela*« (S. VIII).

123 Auf diese Weise begründet auch Henry Fielding seine Wahl der Bezeichnung »history« für sein Meisterwerk *The History of Tom Jones,* das letztlich ja auch »nur« ein Roman ist – also als »romance« bezeichnet werden sollte. Aufgrund der Massenproduktion von schlechten »romances« und »novels« verachtete man jedoch den Begriff »romance«, und so betont Fielding: »And it is the apprehension of this contempt that hath made us so cautiously avoid the term romance, a name with which we might otherwise have been well enough contented« (*Tom Jones,* I, 392 = Book IX, Chapter I).

124 Besonders fiktive Biographien sowie Heldengeschichten wurden als »Histories« vorgestellt. Vgl. z. B. Thomas Deloneys Roman *The Most Pleasant and Delectable History of John Winchcombe, Otherwise Called Jack of Newbury* (1597), der 1626 bereits in 10. Auflage vorlag; Emanuel Fords Roman *The Most Pleasant History of Ornatus and Artesia* (London, 1607); 2 Ausgaben des *Amadis*-Romans: *The Most Excellent and Famous History of the Most Renowned Knight, Amadis of Greece* (London, 1694) und *The Famous and Delightful History of the Renowned and Valiant Prince Amadis de Gaul* (London, 1702). – Die Wahrheitsbekundung der »Histories« nahm aber niemand recht ernst. So unterscheidet Francis Kirkman in der »Vorrede« zu seiner Ausgabe des Ritterromans *The Famous and Delectable History of Don Bellianis of Greece* (London, 1673) zwischen »Histories« im Stile von *Ornatus and Artesia* bzw. des *Amadis*-Romans und »an other sort of Historyes, which are called *Romances,* some whereof are written originally in *English,* ... many are translations out of *French* and other Languages« (»To the Reader«, ohne Seitenangabe). Daher mußte Aphra Behn den Wahrheitsanspruch ihres Romans *Oroonoko* (London, 1688) besonders betonen und ihn schon auf dem Titelblatt als »A *True* History« bezeichnen (Hervorhebung vom Verf. ds. Arbeit). Den Gegensatz zu den üblichen »Histories« stellt sie dann im Eingang ihres Romans heraus: »I do not pretend, in giving you the history of this royal slave, to entertain my reader with adventures of a feign'd hero, whose life and fortunes fancy may manage at the poet's pleasure« (in: Philip Henderson [Ed.], *Shorter Novels,* vol. 2: *Jacobean and Restoration,* Ev.Lib. No. 841, London, 1930, last repr. 1949, S. 147).

sogar gemeinsam zur Kennzeichnung eines Romans benützt.[125] Die terminologische Verwirrung wird dann noch vergrößert durch das Bestreben guter Romanautoren, ihre Werke auch an den Vorzügen der seriösen Geschichtsschreibung zu orientieren – wie auch an den Vorzügen des Epos und des Dramas. So erteilt dann zum Beispiel Henry Fielding dem Romanschreiber den gleichen Ratschlag wie der Verfasser eines *Essay on the Manner of Writing History* dem Historiker.[126] Heißt es bei dem Theoretiker der Geschichtsschreibung:

> Since the true *End* then of *History* is *Improvement* and *Information*, the first Requisite in a Writer, is a perfect *Knowledge* of his *Subject*,[127]

so kann der gelehrte Romanautor Fielding, dessen oberstes Ziel es war, mit seiner Kunst die Menschen zu *bessern* und in der Kunst des richtigen, guten Lebens zu *unterrichten*,[128] seinen Lesern darlegen, daß jeder echte Autor seinen Gegenstand genau kennen müsse. Fielding widmet dieser Feststellung das 1. Kapitel des 14. Buches seines Romans *Tom Jones*, das er überschreibt: AN ESSAY TO PROVE THAT AN AUTHOR WILL WRITE

---

125 Vgl. die Titelblätter englischer Übersetzungen des Romans von Madame de Lafayette *Zayde, Histoire Espagnole* (Paris, 1670): *Zayde. A Spanish History, or, Romance* (London, 1678); im selben Jahr erschien in London eine zweite Ausgabe u. d. T. *Zayde, A Spanish History. Being a Pleasant and Witty Novel.* – Daß man die Bezeichnungen der Werke der Erzählliteratur nicht sauber trennte, zeigt auch das Vorwort des anonymen Romans *The Perplex'd Prince* (London, 1682), der dem »Right Honourable William Lord Russel« gewidmet ist. Im Vorwort (»To the Reader«, ohne Seitenzählung) heißt es: »Now in the acquiring of Knowledge nothing can be more helpful than Reading, and among other sorts of Books wherein the diligent Reader greedily searches and inquires after Knowledge, *Novels*, Romances, and allegorical Writings are not the least useful, some of which are Ancient Histories, by the diligence of Authors put into more quaint and fluent Expressions to please the curious Palates of those who are infinitely delighted with variety and Change.«

126 Der 1746 in London erschienene Essay wird Peter Whalley zugeschrieben. Eine Neuausgabe liegt vor: Keith Stewart (Ed.), [*P. Whalley*] *An Essay on the Manner of Writing History (1746), ARS*, Publication No. 80 (Los Angeles, 1960). – Die vom Hrsg. in der »Introduction« kurz vorgetragene These von der »confusion of *genres*« (S. IV) ist zurückzuweisen, da sie den komplizierten historischen Befund unzulässig simplifiziert.

127 *An Essay on the Manner of Writing History*, 12.

128 Über sein künstlerisches Anliegen schreibt Fielding in seinem Roman *Amelia* (1751): »As histories of this kind, therefore, may properly be called models of HUMAN LIFE, so, by observing minutely the several incidents which tend to the catastrophe or completion of the whole, and the minute causes whence those incidents are produced, we shall best be instructed in this most useful of all arts, which I call the ART OF LIFE« (*Amelia*, 2 vols., Ev.Lib. Nos. 852/853, London, 1930, last repr. 1959, vol. I, 4).

THE BETTER FOR HAVING SOME KNOWLEDGE OF THE SUBJECT ON WHICH HE WRITES.[129]

Wenn also der Terminus »history« so oft auf den Titelblättern von Romanen und ähnlichen Werken der fiktiven Erzählliteratur in Prosa des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts erscheint,[130] so liegt dieser Tatsache eine Vielfalt von Motiven und zum Teil auch Zufälligkeiten zugrunde.[131] Um den literarischen Konsum anzuregen versuchte man manchmal auch, die Gattungsbezeichnungen bewußt zu vermischen; das Publikum sollte glauben, es erhalte das Beste aus allen Gattungen. So stellt Samuel Croxall seiner *Select Collection of Novels* Huets Abhandlung über »the Origine of Romances and Novels« voran[132] und bezeich-

---

129 *Tom Jones*, II, 204. – Der Historiker erwirbt sich seine Kenntnisse durch das Studium der Quellen, der Schriftsteller hingegen durch das Studium der Natur, die seine »Quelle« darstellt, denn »the picture must be after Nature herself« (*ebd.*, 205). Dieses »quellentreue« Schaffen berechtigt den Romanautor dann, sich als »Historiker« vorzustellen. Seine Quelle, die Natur, bezeichnet Fielding an anderer Stelle seines *Tom Jones* genauer als »the vast authentic doomsday-book of nature« (*ebd.*, I, 392). Es gilt daher: »our labours have sufficient title to the name of history« (*ebd.*, I, 392).

130 In den *Term Catalogues* wurde an der Wende zum 18. Jahrhundert die Erzählliteratur in Prosa dann auch meist unter dem Stichwort »history« geführt (zusammen mit den Berichten über zeitgenössische politische Ereignisse, Biographien, Chroniken und Jahrbüchern). In Buchhändlerskatalogen wurden »novels« jedoch getrennt genannt. So enthält Bd. 12 der Sammlung *Modern Novels* (London, 1692) des Buchhändlers Bentley »A Catalogue of some *Novels* and *Plays* Printed for *R. Bentley* and *S. Magnes.*« – Im Index zu der Zeitschrift *Monthly Review* (London, 1749ff.) werden die Romanwerke unter der Überschrift »Novels, Adventures, Romances, &c.« aufgeführt, wobei natürlich auch sämtliche Romane verzeichnet werden, die sich als »history« bezeichnen. Vgl. S. Ayscough, *A General Index to the Monthly Review, from its commencement to the end of the seventieth volume*, 2 vols. (London, 1786), 480–517.

131 Vgl. auch Herbert Dieckmanns Bemerkungen zum französischen 18. Jahrhundert in: H. R. Jauss (Hrsg.), *Nachahmung und Illusion*, 191: »Die Bewertung des Geschichtlichen im 18. Jahrhundert ist, wie die beständig sich wandelnden Gattungsbezeichnungen für den Roman erkennen lassen, mehr als unsicher. Am Ausgang des 17. Jahrhunderts werden *histoire* und *mémoire* als Romantitel benutzt, um die neuen Formen abzugrenzen gegen den heroischen und galanten Roman der vorhergehenden Periode; dann werden sie infolge einer Reaktion fallen gelassen, die den Roman für ›wahrer‹ hielt als die Geschichte. Einen erneuten Umschwung bringt die Wertschätzung des Geschichtlichen, des Nicht-Erfundenen, gegenüber dem Romanesken. Diese Wandlungen sind überdies manchmal nur eine Reaktion auf die wechselnden Maßstäbe der Zensur, die einmal geschichtliche, einmal moralische Rechtfertigung verlangte. Die wellenförmige Bewegung läßt sich verfolgen an den von Jones zusammengestellten Romantiteln.« – Im Grundsätzlichen liegen die englischen Verhältnisse ähnlich. Dieckmann freilich skizziert den historischen Befund recht flüchtig unter Berufung auf die Bibliographie von Silas P. Jones, *A List of French Prose Fiction from 1700 to 1750* (New York, 1939).

132 S. Croxall, *A Select Collection of Novels* (London, 1720), »The Preface«, [1].

net dann selbst in seinem Vorwort diese Werke als »Imitations of History«.[133] In der zweiten Auflage seiner Romananthologie nimmt er weitere Geschichtserzählungen aus der englischen Geschichte auf und erklärt:

> The Stories from the *English History* (which are some of the most surprising and pathetick that can be met with,) are all new writ. We flatter ourselves, that the Reader will receive a double Pleasure by finding in these all the Beauties of *Romance*, joyn'd with the Charms of amiable Truth.[134]

Wenn Wolfgang G. Deppe in seiner Monographie *History versus Romance* aus Fieldings Gebrauch der Begriffe »history« und »romance« eine »zentrale Antithetik: ›Historie‹ und ›Romanze‹« herausarbeitet,[135] so rennt er hier offene Türen ein. Fieldings Zeit war die Antinomie »History versus Romance« selbstverständlich; sie wertete sie allerdings nie auf zum »zentralen Ausdruck seiner [i.e. Fieldings] Weltauffassung und seines künstlerischen Wollens«.[136] Ihr war klar, daß Fielding den Terminus »history« in seiner »Benennungsnot« natürlich nicht zufällig benutzte, sondern vor allem auch deshalb, weil er durch ihn sein Realismusprogramm verdeutlichen konnte. So erläuterte auch der anonyme Kritiker Fieldings ganz einfach die Bezeichnung der »new kind of Biography«:[137]

> As this Sort of Writing was intended as a Contrast to those in which the Reader was even to suppose all the Characters ideal, and every Circumstance quite imaginary, 'twas thought necessary, to give it a greater Air of Truth, to entitle it *an History*.[138]

---

133 S. Croxall, *A Select Collection of Novels*, »The Preface«, [2].

134 S. Croxall, *A Select Collection of Novels and Histories* (London, 1729), »The Preface«, [2]. – Bezeichnend ist auch die Definition, die der englische Übersetzer P. Porter von Madame de Lafayettes Roman *Zayde* in seiner Widmung »To the High-Born and Mighty Prince Henry Fits-Roy« gibt: »It is a Romance, but so like a True Story, that your Grace may reap by it the use and profit of a true History« (*Zayde. A Spanish History, or, Romance*, London, 1678, »The Epistle Dedicatory«, A 3 [v]). – Hier sei auch nochmals verwiesen auf das Vorwort zur 5. Aufl. von Daniel Defoes Roman *Colonel Jack* (vgl. S. 19, Anm. 13a ds. Arbeit), in dem der grundsätzliche Wert dieses Romans herausgestellt wird. Es sei unerheblich, ob es sich hierbei um »an exact historical Relation of real Facts« handle oder um »a moral Romance«.

135 W. G. Deppe, *History versus Romance*, 40–88 (= 2. Hauptkapitel).

136 W. G. Deppe, *History versus Romance*, 84.

137 *An Essay on the New Species of Writing Founded by Mr. Fielding (1751)*, 16.

138 *An Essay on the New Species of Writing*, 18. – Von der Sicht des der Wirklichkeit verpflichteten Historikers sieht natürlich der Theoretiker der Geschichtsschreibung den Realismus allein bei der Geschichte und nie bei dem »poetischen« Roman: »The Writers of *Romance* prove to us, that it participates, in great measure, of

5. Entstehung und Entwicklung des Romans: Romangeschichte und psychologische Theorien

Huet gewinnt seine Romandefinition durch eine möglichst genaue Beschreibung des modernen, zeitgenössischen Romans, wobei er zunächst nicht behauptet, daß er damit verbindliche Gattungsgesetze des Romans festgehalten habe. Als Historiker des Romans betont er ja gerade die Entwicklungsfähigkeit dieser literarischen Form, die seiner Meinung nach zweimal den Rang eines literarischen Kunstwerks erreichte: einmal im griechischen Liebesroman und zum zweiten Male im französischen Großroman seiner eigenen Zeit. Durch die Feststellung, daß seine Romandefinition einen Höhepunkt der Geschichte des Romans beschreibe, und daß demzufolge ihre einzelnen Elemente die konstitutiven Elemente des kunstgemäß verfertigten Romans bezeichneten, erlangt jedoch die Romandefinition eine überzeitliche Verbindlichkeit. Wenn Huet auch selbst nie erklärt, daß seine Romandefinition die für alle Zeiten gültigen Gattungsgesetze des Romans enthalte, so geht doch aus dem Zusammenhang seiner Abhandlung klar hervor, daß er seine Romandefinition als die Romanpoetik seines Zeitalters sieht. Sie zeigt ein künstlerisches Niveau der Romanliteratur an, das die zeitgenössischen Romanciers einzuhalten haben und von dem aus sowohl die zeitgenössischen als auch die früheren Formen des Romans beurteilt werden.

Huet begnügt sich aber nicht mit einer deskriptiv-normativen Definition des Romans. Er weiß, daß frühere Zeitalter rohe und kunstlose Formen des Romans geschätzt haben, die ihrem gering entwickelten Kunstverständnis entsprachen. Die historisch-relativierende Sicht, die immer die Wechselwirkung von Literatur und Gesellschaft beachtet, schärft auch den Blick für die Betrachtung des eigenen Zeitalters. So gibt Huet gegen Ende seiner Abhandlung – nach dem historischen Überblick über die Entwicklung der Gattung – eine Definition des Romans vom Gesichtspunkt der Leserschaft aus. Sie sucht die Frage zu beantworten: Was bedeutet der Roman den einzelnen Lesern? Huet unterscheidet dabei zwei Hauptgruppen von Lesern, die den Roman je nach ihren Fähigkeiten und Bedürfnissen aufnehmen:

> They who are governed more by passion than reason and act more with their imagination than understanding have a more sensible pleasure in

---

the Nature of Poetry; and it may perhaps, with some Propriety, be termed a Species of it. The Characters, in these Kinds of Writing, are represented as they *ought* to be; whereas *History* exhibits them as they *really are* in Life« ([P. Whalley,] *An Essay on the Manner of Writing History*, 5).

romances; not but that the other find a pleasure in them too, but not after the same manner. These are taken with the beauties of the art and with those parts wherein the understanding was most concerned; but those, that is children and ignorants, are only touched with what strikes the imagination, and works upon their passions. They are in love with the fictions purely as such, and carry their thoughts no farther.[139]

Nur selten wurde die Wirkung des Romans auf die Leserschaft so sachlich festgestellt wie von Huet. Das Problem der Wirkung des Romans gehörte seit dem frühen sechzehnten Jahrhundert[140] zu den am meisten behandelten Themen der Romankritik, das dann in den beiden folgenden Jahrhunderten besonders diejenigen zur Feder greifen ließ, die sich um »children and ignorants« sorgten. Vor allem Geistliche und Erzieher warnten vor der Romanlektüre und machten der Gattung zum Vorwurf, daß die romanhaften Fiktionen das Gemüt einfacher Menschen, und insbesondere die leicht entzündbare Phantasie der Jugend, in einem nicht zu verantwortenden Maße beschäftigten. Huet ging es dagegen hier nur um die verschiedenen Auffassungen des Romans. Für den einfachen Leser ist er lediglich eine interessante Geschichte, bei der der Stoff nächst dem Reiz, der Gefühlserregtheit bewirkt, das einzig Wichtige bleibt. Der gebildete Leser wird aber auch den Kunstcharakter und die verborgene Wahrheit des Romans erkennen: Er genießt also die romanhafte Erfindung nur dann, »if that falsity is ... at the same time ingenious, allegorical, and instructive, and supported by the excellency of art and invention«.[141]

Huets Originalität zeigt sich nun darin, daß er die Romandefinition, die er durch den Hinweis auf die Leserpsychologie ergänzte, mit einer Geschichte der Romanliteratur verband. Er betont damit die Würde und die Eigenständigkeit des Romans, indem er den antiken Ursprung und die selbständige Entwicklungsgeschichte dieser Gattung aufzeigt; er kann damit auch den Roman seiner eigenen Epoche als das verfeinerte Endprodukt einer langen Entwicklung bezeichnen, das dem Höhepunkt der antiken Geschichte des Romans entspricht; und er kann schließlich

---

139 *Continental Model*, 200f. – Huet, *Traité*, 217f.: »Ceux qui agissent plus par passion que rar raison, & qui travaillent plus de l'imagination que de l'entendement, y sont les plus sensibles; quoy que les derniers le soient aussi, mais d'une autre sorte. Ils sont touchez des beautez de l'art, & de ce qui part de l'entendement; mais les premiers, tels que sont les enfans & les simples, le sont seulement de ce qui frappe leur imagination & agite leurs passions, & ils aiment les fictions en elles-mesmes, sans aller plus loin.«

140 Vgl. Robert P. Adams, »Bold Bawdry and Open Manslaughter: The English New Humanist Attack on Medieval Romance«, *HLQ* 23 (1959/60), 33–48.

141 *Continental Model*, 201.

den Roman als eine »natürliche« Kunstform vorstellen, wenn er seine Entstehung auf ein geistiges Grundbedürfnis der Menschheit zurückführt. Historische und psychologische Aspekte kennzeichnen also den Versuch Huets, die Frage nach der Entstehung und Entwicklung des Romans zu beantworten.

Am Anfang seines Überblicks über die Geschichte des Romans überwiegt der historische Aspekt. So schreibt er die Erfindung des Romans zunächst den Orientalen zu – den Ägyptern, Arabern und Persern, die es liebten, ihre Religion und ihre moralischen Vorschriften im Gewand der Fabel vorzutragen. Die göttliche Weisheit konnte den Sterblichen nur im irdischen Gefäß wunderbarer Geschichten dargebracht werden. Diese Auffassung von der religiösen Überlieferung des alten Orients und die Beobachtung der Gleichnissprache Jesu im Neuen Testament veranlassen ihn dann auch, die Bibel nicht als einen wörtlich wahren Bericht vom Heilsgeschehen aufzufassen, sondern als eine Fiktion, die eine göttliche Botschaft umschließt:

> Those fictions and parables, which remained unconsecrated in the nations before mentioned, became sanctified in Syria. The sacred penmen, accomodating themselves to the humor of the Jews, clothed the inspirations they had received from heaven in parable and allusion. The Holy Scripture is all mystical, allegorical, enigmatical. The Talmudists believe the Book of Job is nothing but a parable invented by the Hebrews ... Our Blessed Saviour himself rarely gives any precept to the Jews but under the veil of a parable.[142]

Über die Ionier, die Nachbarn der Orientalen, kamen die »Romane« zu den Griechen und schließlich zu den Römern; ein anderer Weg führte von den Milesiern nach Sybaris und Italien. In diesem Zusammenhang gibt nun Huet eine Geschichte des seiner Zeit bekannten antiken Romans, die er zugleich mit einer Werkkritik verbindet, die auch vor dem von ihm hoch geschätzten Roman Heliodors nicht haltmacht. Hart ins Gericht geht er aber mit dem Hirtenroman des Longus, den er in seiner Jugend mit Vergnügen gelesen und übersetzt habe. Vor allem die lose Form dieses Romans wird beanstandet:

---

142 *Continental Model*, 190f. – Huet, *Traité*, 142–147: »Ces paraboles que vous avez veu profanes dans les nations dont je viens de parler, ont esté sanctifiées & autorisées de Dieu mesme dans la Syrie. Il déclare dans la Sainte Ecriture, qu'il fait entendre sa volonté aux Prophetes par des figures & par des énigmes ... L'Ecriture Sainte est toute mystique, toute allegorique, toute énigmatique ... Ces Thalmudistes ont crû, quoy-que sans raison, que le livre de Job n'est qu'une parabole de l'invention des Ebreux ... Nostre Seigneur luy-mesme ne donne presque point de préceptes aux Juifs que sous le voile des Paraboles.«

> Instead of engaging his reader by the novelty of events, the method and variety of matter, and a neat close narration which has however its proper turn and cadence, still advancing in its subject, he endeavors, ... to delay him by descriptions foreign to the purpose. He leads him out of the high road, and whilst he exposes him to so many places where he had no business, he wearies his attention and blunts the impatience he had of arriving at the end he desired and which at first was proposed to him.[143]

Er betont aber, daß die Mehrzahl der antiken Romanautoren ihre Werke nach den Kunstregeln des epischen Gedichts geschrieben hätten. Selbst den wegen ihres lasziven Inhalts berüchtigten *Milesischen Geschichten* möchte er den Kunstcharakter nicht absprechen; zumindest einige der Kunstregeln hätten sie wohl befolgt, »as seems to appear from those works that have been written in imitation of them, and have been preserved down to our days, such for instance as Apuleius's *Metamorphosis*, which is regular enough«.[144] Dieser Hinweis ist wichtig, da er verrät, daß Huets Vorstellung vom kunstgerechten Roman weit genug war, um auch den locker gebauten und episodenreichen Roman des Apuleius gutzuheißen.

Mit dem Zusammenbruch der antiken Kultur in den Stürmen der Völkerwanderung geriet auch die Kunst des Romanschreibens in Vergessenheit. War der antike Roman ein Zeichen der verfeinerten Kultur seiner Zeit gewesen, so entstand der neue »Roman« des abendländischen Mittelalters als roher Ersatz für die fehlende Geschichtsschreibung:

> Till then romances had been composed for pleasure and delight, but now fabulous histories began to prevail for want of proper materials for true ones ... These histories, told in a plausible manner, did not fail to please the ignorant readers, ... and by this means history began to degenerate into romance. The Latin tongue grew as much neglected and despised in that age of ignorance as truth itself. Your poetasters, ballad-mongers, storytellers, and *jongleurs* of Provence, in short all those of that country who practised what they called the *gay science*, began in the days of Hugh

---

143 *Continental Model*, 192. – Huet, *Traité*, 179: »Au lieu d'attacher le lecteur par la nouveauté des évenemens, par l'arrangement & la varieté des matieres, & par une narration nette & pressée, qui ait pourtant son tour & sa cadence, & qui avance toûjours dans son sujet, ils essayent de le retenir par des descriptions pompeuses ... ils l'écartent hors du grand chemin; & pendant qu'ils luy font voir tant de pais qu'il ne cherche point, ils consument & usent son attention & l'impatience qu'il avoit d'aller à la fin qu'il cherchoit, & qu'ils luy avoient proposée.«

144 *Continental Model*, 193. – Huet, *Traité*, 183. Text lautet in der Erstausgabe: »..., & j'en iuge par les ouvrages faits à leur imitation, que le temps nous a conservez, comme la Metamorphose d'Apulée, qui est assez reguliere« (57).

> Capet to romance in good earnest and to roam up and down France vending their romantic wares wherever they came, composed all in the Roman language.[145]

Die Provence ist also nach Huets Auffassung das Ursprungsland des mittelalterlichen Romans, den die Franzosen den Spaniern und Italienern weitergaben. Huet erwägt noch die Frage, ob sich nicht doch der orientalische Ursprung des Romans in einer ungebrochenen Entwicklungslinie nachweisen lassen könne. Spanien, so lautete nämlich eine gelehrte These, habe die Kunst des Romanschreibens von seinen arabischen Eroberern gelernt und sie an die angrenzenden Nationen weitergegeben. Huet glaubt aber, daß die Provence früher als Spanien Romane gekannt habe, und daß der später nachweisbare spanische Einfluß nur die bereits in Frankreich vorhandene Romanliteratur bereicherte.

Die Entwicklungsgeschichte des Romans kennt also zwei Anfänge: einen antiken und einen mittelalterlich-französischen. Um das Entstehen des französischen Romans des Mittelalters zu erklären, genügt nach Huet der Hinweis auf die »cloud of impenetrable ignorance«,[146] die Europa zu dieser Zeit bedeckt hatte. Unbildung und Unwissenheit brachten demnach eine Literatur hervor, die im griechisch-römischen Zeitalter für eine hohe Kulturstufe Zeugnis ablegte. Zwei Wurzeln des Romans lassen sich also bloßlegen, zwei Grundbedürfnisse des Menschen führen zum scheinbar gleichen kulturellen Ergebnis: »the study of fictions, fables, and romances«. Die beiden Grundbedürfnisse entstehen nämlich auf verschiedenen Kulturstufen und entsprechend verschieden ist dann auch die geistige Kost, die zur Befriedigung dieser Bedürfnisse geschaffen wird:

> In a word, as necessity compels us for the preservation of our lives to feed upon herbs and roots for want of bread, in like manner, when the knowledge of truth, which is the proper and natural food of the mind, is wanting, we support it with fiction, which is in imitation of truth. And as in the midst of plenty, to regale our taste, we sometimes quit our bread and usual

---

145 *Continental Model*, 194f. – Huet, *Traité*, 192–196: »L'on avoit fait auparavant des Romans pour le plaisir; on fit alors les Histoires fabuleuses parce qu'on n'en pouvoit faire de veritables, faute de savoir la verité ... Ces Histoires faites à plaisir plûrent à des lecteurs simples ... Ainsi les Historiens dégenererent en des Romanciers. La langue Latine fut méprisée dans ces siecles barbares, comme la verité l'avoit esté. Les Troubadours, les Comics, les Chanterres, les Conteurs, & les Jongleurs de Provence & enfin ceux de ce pays qui exercoient ce qu'on y appelloit *La science guaye*, commencerent dés le temps de Hue Capet à romaniser tout de bon, & à courir la France, debitant leurs Romans, & leurs *Fabriaux* composez en langage Romain.«

146 *Continental Model*, 198. – Huet, *Traité*, 210.

food for the sake of ragouts, so when the mind is possessed of the truth it often quits the study and speculation of it to divert itself in the image of truth, which is falsehood. For the image and imitation are, according to Aristotle, sometimes more agreeable than truth itself, insomuch that two roads directly contrary, that is, ignorance and erudition, politeness and barbarity, often conduct men to one and the same end, the study of fictions, fables, and romances. From hence it is that the nations that are the most barbarous delight in romantic inventions, as those that are opposite love such as are most polite.[147]

Die beiden Anfänge der Entwicklungsgeschichte des Romans sind also radikal verschieden, und der französische Kritiker sucht diesen Unterschied noch durch den Hinweis auf die Tafelfreuden des Notleidenden und des Gourmets zu verdeutlichen. Der notleidende Mensch wird sich aber überall auf der Welt seine bescheidene Kost zu verschaffen suchen, und so kann Huet seine These von der spontanen Entstehung des Romans unter der »cloud of impenetrable ignorance« nicht mehr auf Frankreich beschränkt halten. Huet hat eine liberalere Theorie schnell bereit, die allen Völkern ein autochthones Fabuliervermögen zubilligt; den wilden Stämmen Amerikas ebenso wie den barbarischen Völkern des Nordens, die den Untergang der antiken Kultur bewirkten. Sie alle suchten ihre frühe Geschichte, die heroischen Taten ihrer Stammesgründer, in romanhafter Art darzustellen:

So that we are not to doubt but that the French, German, and English romances, with all the fables of the North, are of the country's growth, born upon the place and not transplanted thither, having no other beginning but in histories stuffed with falsehoods and written in those times of ignorance and obscurity, when men had neither industry nor curiosity enough to discover the truth.[148]

Diese romanhaften Geschichten waren bei den ungebildeten Völkerschaften überall mit Beifall aufgenommen worden, und »the writers were encouraged from thence to publish some that were all fiction, and those are romances«.[149]

---

147 *Continental Model*, 198f. – Huet, *Traité*, 211f. Zitat ist in der Erstausgabe des *Traité* auf S. 80f. zu finden.

148 *Continental Model*, 201. – Huet, *Traité*, 219: »Il n'y a donc pas lieu de contester, que les Romans, Francois, Allemans, & Anglois, & toutes les Fables du Nord sont du cru du pais, nées sur les lieux, & n'y ont point esté apportées d'ailleurs; qu'elles n'ont point d'autre origine que les histoires remplies de faussetez, qui furent faites dans des temps obscurs, pleins d'ignorance, où l'industrie & la curiosité manquoient pour découvrit la verité des choses.«

149 *Continental Model*, 201. – Huet, *Traité*, 219: »Les Historiens eurent la hardiesse d'en faire de purement supposées, qui sont les Romans.«

Huets Bericht von der Entstehung des Romans ermöglichte es späteren Kritikern, seine Autorität für die verschiedenartigsten Thesen über den Ursprung des Romans in Anspruch zu nehmen. Für die Theorie, daß der Roman im Orient entstanden war, konnte man ebensogut Huet zitieren wie für Theorien, die seinen Ursprung in der Provence nachweisen oder ihn bei den wilden Völkerschaften im Norden Europas finden wollten. Die historische Herleitung des Romans aus dem Orient und dem mittelalterlichen Europa genügte aber Huet selbst nicht. Er verband, wie bereits dargestellt wurde, die historische Bestimmung des antiken und des französischen Romans des Mittelalters mit einer psychologischen Erklärung, die die Unterschiede der beiden Romanarten auf zwei den jeweiligen Kulturstufen entsprechenden Grundbedürfnissen des Menschen zurückführte. Die Beobachtung, daß sich die romanhaften Darstellungen der verschiedenen Völker nicht von einem historisch fixierbaren Vorbild herleiten lassen, sondern daß sie bei allen Völkern zu verschiedenen Zeiten unabhängig voneinander entstanden sind, führt Huet dann dazu, die romanhaften Darstellungen als Ausdruck eines allgemeinen geistigen Bedürfnisses des Menschen zu erklären:

> This inclination to fables, which is common to all men, is not the effect of reasoning, nor does it arise from imitation or custom; it is natural to them, and is riveted in the very frame and disposition of the soul. For the desire to learn and to know is peculiar to man, by which he is as much distinguished from other creatures as by his reason . . .
> And this is, according to my opinion, because the faculties of our mind are of too great an extent, and of a capacity too large to be filled and satisfied with present objects, for which reason he searcheth into what is past and to come, into truth and falsehood, into imaginary spaces and even impossibilities, to find out wherewithal to exercise and satisfy those faculties.[150]

Diese psychologische Erklärung abstrahiert von den verschiedenartigen historischen Ausprägungen der Romanliteratur und bezieht sich statt dessen grundsätzlich auf das Wesen des Romanhaften im Sinne des Fiktiven. Damit kann Huet aber nicht nur die Gründe für die Entstehung des Romans angeben, sondern auch die allgemeine Beliebtheit fiktiver Darstellungen begründen. Das Ergebnis dieser induktiven Gattungserforschung stimmt nun genau mit der grundsätzlichen Erörterung des Fiktiven überein, die Francis Bacon 1605 in seiner ersten großen philosophischen Abhandlung vorgelegt hatte. Bacon setzt *Poesy* gleich mit

[150] *Continental Model*, 199. – Huet, *Traité*, 215.

feigned history, »which may be styled as well in prose as in verse«.[151] Über den Ursprung, den Nutzen und die allgemeine Beliebtheit fiktiver Darstellungen erklärt er:

> The use of this *feigned history* hath been to give some shadow of satisfaction to the mind of man in those points wherein the nature of things doth deny it, the world being in proportion inferior to the soul; by reason whereof there is, agreeable to the spirit of man, a more ample greatness, a more exact goodness, and a more absolute variety, than can be found in the nature of things ... And we see, that by these insinuations and congruities with man's nature and pleasure, joined also with the agreement and comfort it hath with music, it hath had access and estimation in rude times and barbarous regions, where other learning stood excluded.[152]

Schon bei Bacon findet sich also die Vorstellung, daß die barbarischen Völker als Ersatz für das echte Wissen romanhafte Darstellungen besaßen. Eine direkte Übernahme der Thesen Bacons durch Huet braucht allerdings nicht angenommen zu werden, da auch schon Langlois dit Fancan in seinem 1626 erschienenen Traktat *Le Tombeau des Romans* eine psychologische Erklärung der Vorliebe des Menschen für romanhafte Darstellungen gegeben hatte.[153] Wie Fancan, der selbst wieder Bacons Thesen gekannt haben kann, erklärt auch Huet, daß dem unablässig suchenden Geist des Menschen die ihn unmittelbar umgebende Welt

---

151 G. W. Kitchin (Ed.), *Francis Bacon, The Advancement of Learning*, Ev.Lib. No. 719 (London, 1915, last repr. 1958), 82. – Bacon erweiterte diese Abhandlung; die neue Fassung erschien dann 1623 in lat. Sprache u. d. T. *De Augmentis Scientiarum*. – Dieses Werk war Huet bekannt; vgl. *Memoirs of the Life of Peter Daniel Huet* ... (London, 1810).

152 G. W. Kitchin (Ed.), *Bacon, Advancement of Learning*, 82f. – Bacons psychologische Erklärung des Romans wurde in zwei weitverbreiteten literarästhetischen Werken des 18. und 19. Jh.s wiederholt: in Hugh Blairs *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (1783) und John Dunlops *History of Fiction* (1814). – Bacon ist die wichtigste Autorität in dem romantheoretischen Vorwort zu Dunlops historischer Darstellung; Blair zitiert Bacon in seiner »Lectures XXXVII«, um die Würde und den Nutzen der »Fictitious History« belegen zu können: »Lord Bacon takes notice of our taste for fictitious history, as a proof of the greatness and dignity of the human mind. He observes very ingeniously, that the objects of this world, and the common train of affairs which we behold going on in it, do not fill the mind, nor give it entire satisfaction. We seek for something that shall expand the mind in a greater degree: ... We create worlds according to our fancy, in order to gratify our capacious desires: ›Accommodando,‹ says that great philosopher, ›rerum simulacra ad animi desideria, non submittendo animum rebus, quod ratio facit, et historia‹« (zit. nach der Ausgabe v. Philadelphia, 1857, S. 417).

153 F. Langlois dit Fancan, *Le Tombeau des Romans où il est discouru. I. Contre les Romans. II. Pour les Romans* (Paris, 1626). – M. L. Wolff, *Geschichte der Romantheorie* (S. 49), weist nach, daß Huet der Abhandlung Fancans verpflichtet ist.

nicht Genüge leisten kann. Mit Hilfe des Verstandes und der Phantasie sucht er die ganze Welt zu erschließen und sich auch neue Welten zu schaffen. Diese auf geistige Betätigung gründende Erweiterung des menschlichen Wissens und Erfahrens gewährt eine nur dem Menschen vorbehaltene geistige Lust. Aber auch hierbei ist noch zu differenzieren, denn

> this pleasure is not always alike; it sometimes costs us a great deal of labor and pains, as when the mind applies itself to difficult speculations and abstruse sciences, whereof the subject matter is not present or obvious to our senses, and where the imagination, which works with ease, is less concerned and engaged than the understanding, whose operations are very laborious. And forasmuch as we are naturally shocked at the prospect of labor, the mind never engages in those knotty disquisitions but from the prospect of reward, or in the hope of some remote pleasure, or out of necessity. But those discoveries which engage and possess it the most effectually are such as are obtained with the least labor, wherein the imagination has the greatest share, ... And of this sort are romances, which are to be comprehended without any great labor of the mind or the exercise of our rational faculty.[154]

Der Ursprung und die Beliebtheit des Romans läßt sich also aus der geistigen Beschaffenheit des Menschen herleiten. Kein anderes Geschöpf kennt jenen »impatient thirst which incessantly incites the mind of man to search after new discoveries«.[155] Am liebsten hat es aber der solchermaßen ausgezeichnete Mensch, wenn sich dieser Durst auf eine möglichst angenehme Art stillen läßt, »as we are naturally shocked at the prospect of labor«. Aus diesem Bedürfnis des Menschen entstand der Roman, dessen vornehmste Eigenschaft es ist, den Leser auf angenehme Weise zu unterrichten. Er vermag diese Aufgabe um so besser zu erfüllen, als er – im Gegensatz zu den Werken des abstrakten Denkens – das Gefühlsleben und die Imagination des Menschen affiziert. Werke der Einbildungskraft vermögen also stärker zu wirken als Werke, die sich der Intellekt erst mühsam erschließen muß.

6. Nutzen und gesellschaftliche Funktion des Romans

Entstand der Roman aus einem spezifischen Bedürfnis des Menschen nach geistiger Anregung und zugleich auch geistiger Entspannung, so muß die Forderung, dieses Bedürfnis auf kunstgerechte Art zu befriedigen, als

---

154 *Continental Model*, 200. – Huet, *Traité*, 217.
155 *Continental Model*, 199. – Huet, *Traité*, 215f.

Hauptpunkt in die Definition des Romans eingehen. Als letzten und zugleich wichtigsten Punkt seiner Romandefinition führt Huet dann auch an, daß der Roman verfaßt werde »for the delight and instruction of the readers«.[156] Bei der Erläuterung der einzelnen Elemente seiner Definition wird dieser Punkt besonders hervorgehoben und zugleich psychologisch erklärt:

> The chief design of a romance, and which the writer ought in the first place to have in view, is the instruction of his reader, ... But forasmuch as the mind of man is naturally an enemy to instruction, against which self-love is ever ready to revolt, he must be soothed and deluded by the baits of pleasure, and the author must temper the severity of precept by the agreeableness of example till he has brought the reader insensibly to correct those faults in himself which he cannot but condemn in others.[157]

Was Huet hier über den Zweck des Romans aussagt, galt nicht nur für den Roman, sondern für alle Dichtung. Über ihren Zweck und gesellschaftlichen Nutzen diskutierte man seit der Antike. Im allgemeinen hielt man sich an die ausgleichende Formel des Horaz, daß der Dichter sowohl belehren als auch erfreuen solle.[158] Für den Roman als eine populäre Form der Literatur mußte der didaktische Auftrag von der Kritik immer wieder neu erteilt werden: meist nicht, weil man ihn als bloßes Erziehungsinstrument gebrauchen wollte, sondern weil die Gefahr bestand, daß das Element des Unterhaltenden allzusehr in den Vordergrund trat. Die Versuchung liegt nahe, auch Huet als engen Vertreter einer sogenannten »klassischen Doktrin« zu verstehen, die Romane nur *sub specie utilitatis* duldet. Huet verlangt aber niemals einen ausgesprochen didaktischen Roman, noch handelt es sich bei dem von ihm aufgezeigten Nutzen des Romans um eine Bevormundung der Kunst durch eine Verpflichtung auf außerkünstlerische Normen. Daß Huet allerdings an eine zweckfreie Kunst gar nicht denken konnte, braucht nicht eigens betont zu werden. Die Kunst blieb in der Gesellschaft, worunter bei Huet die privilegierte Oberschicht zu verstehen ist, integriert, wobei man ihre

---

156 *Continental Model*, 186. – Huet, *Traité*, 114: *»pour le plaisir & l'instruction des lecteurs«*. – Zur Gesamtdefinition vgl. S. 83, Anm. 22 ds. Kapitels.

157 *Continental Model*, 186f. – Huet, *Traité*, 115: »La fin principale des Romans, ou du moins celle qui le doit estre, & que se doivent proposer ceux qui les composent, est l'instruction des lecteurs ... Car comme l'esprit de l'homme est naturellement ennemi des enseignemens, & que son amour le révolte contre les instructions, il le faut tromper par l'appas du plaisir, & adoucir la severité des préceptes par l'agrément des exemples, & corriger ses defauts en les condamnant dans un autre.«

158 Vgl. E. R. Curtius, *ELLM*, 471: Exkurs Nr. X, »Dichtung als Unterhaltung«.

Grenzen aber nicht allzu genau absteckte. Als Kritiker und Kunstliebhaber weist Huet dem Roman eine gesellschaftliche Funktion zu, die zwar seine Nützlichkeit voraussetzt, aber ebensosehr auch seinen Kunstcharakter, von dem sich Huet und seine literarisch interessierten Zeitgenossen genaue Vorstellungen gebildet hatten.[159]

Diesen Kunstcharakter hatte der moderne Roman erst nach einer langen Entwicklung erworben, denn die mittelalterlichen Frühformen des Romans »were no other than a heap of fictions bunglingly stitched one to another, and infinitely beneath that sovereign degree of art and elegance to which our nation has since raised the romance«.[160] Ein Hauptziel der historischen Darstellung Huets ist also die Huldigung der zeitgenössischen Romane, die sich weit über die kunstfremden Produkte barbarischer Zeiten erhoben haben und sogar die klassischen Romane der Antike übertreffen:

> Monsieur d'Urfé was the first who retrieved them [i.e. romances] from barbarity, and brought them under a regulation in his incomparable *Astrea*, a piece the most ingenious and polite of any kind that had appeared, and which eclipsed the glory Greece, Italy and Spain had acquired before. However, this did not discourage others who followed from entering into the same lists, or so far engrossed the esteem of the public as to leave none for so many beautiful romances as have appeared in France since his time.[161]

Huet, der sich immer bemüht, den historischen Befund nicht nur genau zu beschreiben, sondern auch zu erklären, hatte die Kunstform des griechischen Romans etwas summarisch mit der verfeinerten Bildung und Kultur der Zeit in Verbindung gebracht. Seine eigene Zeit kann er dagegen genauer analysieren. Die Gründe für die Blüte des zeitgenössischen Romans sieht Huet in den besonderen gesellschaftlichen Zuständen Frankreichs. Wenn die Romane anderer Länder mit denen seines eigenen Landes nicht den Vergleich aushalten können, so vermutet Huet, »that this is owing to the politeness of our gallantry and the great liberty in

---

159 Vgl. dagegen Werner Krauss, *Gesammelte Aufsätze zur Literatur und Sprachwissenschaft* (Frankfurt, 1949), 410: »Der Roman war also mit einem Anspruch der Vorbildlichkeit an den Leser herangetreten, und für die Kritik des Romans war im 17. Jh. dieser Anspruch viel entscheidender als die ästhetischen Mängel der ganzen Gattung.« Diese pauschale Behauptung, die nicht belegt wird, beruht auf einem Mißverständnis der zeitgenössischen Romantheorie, die sich auch deutlich zeigt in der Fehlbeurteilung Huets (*ebd.*, 415).

160 *Continental Model*, 202. – Huet, *Traité*, 222: »N'estoient qu'un amas de fictions grossierement entassées les unes sur les autres, & bien éloignées de ce souverain degré d'art & d'élegance, où les Francois ont depuis porté les Romans.«

161 *Continental Model*, 204. – Huet, *Traité*, 228.

which the men live with the women in France«.[162] Während in Spanien und Italien die Männer alle Geisteskräfte bei den Bemühungen erschöpften, überhaupt Zugang zu den Frauen zu gewinnen, könnten die Franzosen ihre Geistesgaben in der direkten Unterhaltung mit den von ihnen Umworbenen entfalten, so daß »courtship is become an art in France almost unknown in other nations«.[163] Ein durchgebildeter, geistreicher gesellschaftlicher Verkehrston macht einen Hauptvorzug der französischen Romane aus, der ihre Popularität in der Gesellschaft erklärt. Besonders die Damen bevorzugen die Lektüre dieser Romane und »the men out of complaisance have followed their example«.[164] Die Folge ist, daß wichtigere Studien über der Romanlektüre vernachlässigt werden, und Huet beklagt sich vor allem darüber, daß das Studium der Alten darunter zu leiden habe. Er wiederholt hier einen häufig erhobenen Vorwurf, doch kommt er nicht zu dem Schluß, daß das Romanlesen zu verbieten sei. Der Unverstand vieler Zeitgenossen muß zwar angeprangert werden, doch kann man die Fehler des Publikums nicht dem Roman anlasten:

> The best things in the world are never without some inconveniencies, and romances might have worse consequences than ignorance. I know what is commonly objected to them: they deaden our devotion, they inspire us with irregular passions, and corrupt our manners. This may happen, and without doubt does happen sometimes. But what may not be perverted by a vicious inclination? Weak minds are contagious to themselves, and turn everything into poison.[165]

Der Leser trägt also die entscheidende Verantwortung: Nicht das Kunstwerk hat »ungefährlich« zu sein, wie es schwache Moralisten fordern, sondern der mündige Leser muß die Begegnung mit ihm aushalten können. So ist Huets Romantheorie Ausdruck einer aristokratischen Ästhetik, die den Standespersonen keine Lektürevorschriften machen will. Huet ist zu sehr vom Wert des kunstgerechten französischen Liebesromans überzeugt, als daß er seine Abhandlung mit einer apologetischen Bemerkung abschließen möchte. Er hatte ja nicht nur den Stammbaum

---

162 *Continental Model*, 202. – Huet, *Traité*, 222.

163 *Continental Model*, 203. – Huet, *Traité*, 223.

164 *Continental Model*, 203. – Huet, *Traité*, 223.

165 *Continental Model*, 203. – Huet, *Traité*, 224: »Les meilleures choses du monde ont toûjours quelques suites fascheuses. Les Romans en peuvent avoir de pires encore que l'ignorance. Je scais de quoy on les accuse: ils dessechent la dévotion, ils inspirent des passions déreglées, ils corrompent les mœurs. Tout cela peut arriver, & arrive quelquefois. Mais de quoy les esprits mal faits ne peuvent-ils point faire un mauvais usage? Les ames foibles s'empoisonnent elles-mesmes, & font du venin de tout.«

des zeitgenössischen Romans entworfen, sondern auch die psychologischen Gründe für das Entstehen des Romans und seine Wirkung auf das Publikum aufgezeigt. Dadurch konnte er dem kunstgerechten Roman seiner Zeit eine bedeutsame gesellschaftliche Funktion nachweisen, die er abschließend noch einmal bekräftigt, wenn er feststellt:

> nothing quickens the mind so much or conduces more to the forming and finishing of it than good romances. They are silent instructors that take us up where the college left us, teaching us to speak and live after a method more edifying and persuasive than what is practised there, to whom Horace's compliment upon the *Iliad* may justly be applied, that morality is more effectually taught by them than by the precepts of the most able philosophers.[166]

---

166 *Continental Model,* 204. – Huet, *Traité,* 225f. – Die These Huets wird von dem anonymen deutschen Verfasser eines *Raisonnement über die Romanen* (s.l., 1708) etwas verengt. Er fordert von den Romanschreibern, sie sollten »sich bemühen den Hauptzweck aller *Roman*en seyn zu lassen: Eine *galante Conduite* zu lehren. Denn diese Art von Wissenschafften lässet sich ohnedem in keine Lehrsätze / sondern eintzig und allein in *Exempel* fassen / ... Es wird ein iedweder seine *Lection* und sein *Temperament* darinnen finden / ... zugleich auch / wenn ihm die Natur etwas von Verstande zukommen lassen / gar artig daraus lernen können / wie er mit iedweder Art Leute klüglich *conversiren* / mit einer *galanten Maniere* reden / ... müsse« (25f.).

FÜNFTES KAPITEL

Peter Anthony Motteux: Übersetzer und Interpret Rabelais' und Cervantes' in England

1. Vorbemerkungen

Peter Anthony Motteux wird von der Literaturgeschichte im allgemeinen wenig beachtet.[1] Dabei gehörte er zu den interessantesten Figuren des literarischen Lebens in London an der Wende zum achtzehnten Jahrhundert. Der gebürtige Franzose, der seine Heimat aus Glaubensgründen verließ, besaß eine erstaunliche Assimilationsfähigkeit, die es ihm ermöglichte, sich schon nach wenigen Jahren des Aufenthaltes im Gastland als einheimischer Schriftsteller zu fühlen und das vielseitige literarische Leben der englischen Metropole zu bereichern.

> Among his acquaintances were the foremost writers, artists, scientists, and statesmen of his day, and even some of the reigning monarchs ... To posterity he is deservedly best known for the intrinsic worth of his versions of Rabelais and Cervantes, though his contributions to English journalism are hardly of less importance. In his writings, his various friendships, and his multifarious activities is presented a cross-section of late seventeenth- and early eighteenth-century London life, a sample of its intellectual interests and amusements.[2]

Bekannt wurde er vor allem als Herausgeber – und zum größten Teil auch Verfasser – des ersten bedeutenden literarischen Magazins in England,[3] das er nach dem französischen Vorbild des *Mercure galant* gestaltete. Für diese Zeitschrift, die nur knapp drei Jahre lang erschien,[4]

---

1 Gängige Literaturgeschichten wie *Schirmer* oder *Legouis and Cazamian* erwähnen nicht einmal den Namen.

2 Robert Newton Cunningham, *Peter Anthony Motteux 1663–1718, A Biographical and Critical Study* (Oxford, 1933), 195f.

3 *The Gentleman's Journal: or the Monthly Miscellany. By Way of Letter to a Gentleman in the Country. Consisting of News, History, Philosophy, Poetry, Musick, Translations, &c.* (London, Jan. 1692 – Nov. 1694). – Vgl. die Charakterisierung ds. Zeitschrift durch Dorothy Foster, »The Earliest Precursor of Our Present-Day Monthly Miscellanies«, *PMLA* 32 (1917), 22–58.

4 Zu den Schwierigkeiten des Unternehmens vgl. R. N. Cunningham, *P. A. Motteux*, 16–23.

verfaßte er auch kurze *novels*, von denen er einige später in Buchform herausgab,[5] und sein Eintreten für den »regellosen« Shakespeare trug ihm im englischen neunzehnten Jahrhundert den Ruf ein, der erste Franzose gewesen zu sein, »who was able to appreciate our great poet«.[6]

In den ersten beiden Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts machte er sich dann einen Namen als Verfasser von Dramen und Libretti. Seine literarische Hauptleistung liegt jedoch auf dem Gebiet der Vermittlung zwischen den Literaturen als Übersetzer der beiden größten Autoren der französischen und der spanischen Romanliteratur: Rabelais und Cervantes.[7]

2. Das Vorwort zur Rabelais-Ausgabe von 1693/94

Sir Thomas Urquhart veröffentlichte 1653 die ersten beiden Bücher seiner Rabelais-Übersetzung,[8] die allgemein als ein Meisterwerk englischer Übersetzungskunst gilt. So rühmt D. B. Wyndham Lewis in der Einleitung zu einem modernen Nachdruck dieser Übersetzung:

> Urquhart's Rabelais is a miracle of a kind that could happen only once or twice in the history of letters: the translation that is not a translation but a transmutation.[9]

Urquhart konnte seine Arbeit nicht zum Abschluß bringen; er starb 1660. Seine unveröffentlicht gebliebene Übersetzung des dritten Buches nahm dann Peter A. Motteux zusammen mit den ersten beiden Büchern in die von ihm veranstaltete Gesamtausgabe des Rabelaisschen Werkes auf,

---

[5] Sie erschienen zusammen mit Bearbeitungen von Novellen des Cervantes und Boccaccios anonym u. d. T. *A Banquet for Gentlemen and Ladies, Consisting of Nine Comick and Tragick Novels ... The Second Impression* (London, 1703). – Im BM kann noch eine 5. Auflage von 1718 eingesehen werden. – Motteux' Sammlung von »Novels« wird in McBurneys *Check List* nicht aufgeführt; sie ist aber verzeichnet in Morgan, *Rise of the Novel of Manners*, S. 207 (Nr. 427) und S. 243f.

[6] Vgl. C. E. Browne in *Notes and Queries*, Series 5, vol. IX (Mar. 2, 1878), 162. Er bemerkt dazu: »It is satisfactory to find that Shakespeare was properly estimated by the first English literary journal.«

[7] Eine Bibliographie aller Werke Motteux' sucht R. N. Cunningham zu geben: »A Bibliography of the Writings of Peter Anthony Motteux,« *Proceedings and Papers of the Oxford Bibliographical Society*, vol. III, Part III (Oxford, 1933), 317–337.

[8] Einen Neudruck der Editio princeps gab Charles Whibley in der Reihe *The Tudor Translations*, ed. by W. E. Henley, vol. 24 (London, 1900), heraus.

[9] François Rabelais, *Gargantua and Pantagruel*, 2 vols., Ev.Lib. Nos. 826/827 (London, 1929, last repr., 1954), I, S. xiiif. – Eine viel weitgehendere »transmutation« hatte aber schon Johann Fischart mit seiner (Lewis sicherlich unbekannten) *Geschichtklitterung* (1575) geliefert.

für die er selbst das vierte und fünfte Buch ins Englische übertrug.[10] Die angelsächsische Kritik sucht häufig die Übersetzungsleistung Motteux' zugunsten der des Schotten Urquhart zu verkleinern; Motteux' Übersetzung des vierten und fünften Buches gilt aber auch heute noch im englischen Sprachgebiet als unübertroffene »standard translation«.[11]

Über die Erscheinungsweise des von Motteux betreuten Rabelaisschen Erzählwerkes gibt R. N. Cunningham ungenaue und widersprüchliche Angaben. In der »Bibliography« heißt es:

> In 1693 Motteux brought out Book III, translated by Urquhart, but not before published; and in 1694 another edition of Urquhart's version of Books I and II and his own translation of Books IV and V. Books I to III of Urquhart's translation were revised by Mr. Kimes.[12]

Cunningham erklärt dagegen in seiner Monographie:

> The first three books with Motteux's introduction and key came from the press toward the end of November, 1693,[13]

ohne den Widerspruch zu den Angaben der »Bibliography« zu erwähnen. In der der Monographie beigegebenen Kurz-Bibliographie führt er dann die Rabelais-Ausgabe unter dem Jahr 1693 auf, doch ist vermerkt, daß Buch I–III circa Dezember 1693, Buch IV und V dagegen im Juli 1694 erschienen sind.[14]

Daß sich Motteux schon seit längerem für Rabelais interessierte, bezeugt ein von Cunningham übersehener Hinweis im *Gentleman's Journal* vom November 1692 auf die offenbar schon damals geplante Rabelais-Übersetzung. Motteux erklärt hier:

---

10 Sie erschien u. d. T.: The Works of F. Rabelais, M.D. or, The Lives, heroic Deeds and Sayings of Gargantua and Pantagruel. Done out of French by Sir Tho. Urchard, Kt. and others. With a large Account of the Life and Works, of the Author, particularly an Explanation of the most difficult Passages in them. Never before Publish'd in any Language. London, Printed for Richard Baldwin, near the Oxford Arms in Warwick-Lane, 1694.

11 Vgl. Cunningham, *P. A. Motteux*, 85: »the ease and accuracy with which Motteux mastered and wrote a fluent idiomatic English, a language not native to him, is almost without parallel.«

12 Cunningham, »Bibliography«, 322. – Zu der Überarbeitung der ersten drei Bücher bemerkt er in seiner Monographie: »These were revised by Mr. Kimes and present some variant readings of Urquhart's original Books One and Two. It is impossible to know what changes were made in Book Three since the 1693 version is the only one extant« (*P. A. Motteux*, 73f.). Mr. Kimes selbst wird nicht identifiziert.

13 Cunningham, *P. A. Motteux*, 74. – C. verweist dabei auf Angaben des *Gentleman's Journal* vom Nov. und Dez. 1693, die das Erscheinen der drei Bücher voraussetzen.

14 Cunningham, *P. A. Motteux*, 201.

I need not recommend to you any more the Translation of the most merry and ingenious Works of *Rabelais*. I shall only add, that as they have deserved the Praises of the most learned Men, and have been translated into *German*, and also into *Low-Dutch*, after above fifty Editions of them in *French*; *English* is the only Language into which they could be safely rendred; since *Spain* and *Italy* are countries where, by reason of the Inquisition, such a Satire, as partly exposes the Popish Fopperies, would not have been suffer'd to appear.
Mr. *Tate*'s familiar Epistle to Mr. *Baldwin* the Bookseller, who publishes the English *Rabelais*, will speak its Praise better than any thing I could say in its behalf: You have it here; for so fine a Satire cannot be too much dispersed.[15]

Motteux verbindet hier die Werbung für den eigenen Brotgeber Richard Baldwin, der auch das *Gentleman's Journal* mit verlegte, und für die von ihm betreute Rabelais-Ausgabe mit einer Huldigung an das liberale England. Von seiner journalistischen Geschicklichkeit zeugt auch der Abdruck von »Mr. *Tate*'s familiar Epistle to Mr. *Baldwin* the Bookseller« im *Gentleman's Journal* und in seinen Rabelais-Ausgaben, denn Nahum Tate war als soeben ernannter *Poeta laureatus* höchst aktuell, und sein Gedicht galt als Empfehlung, selbst wenn das von Motteux angekündigte Lob Rabelais' von Tate gar nicht ausgesprochen wird. Denn Tates zeitkritisches Interesse galt nicht der literarischen Leistung der Rabelaisschen Satire, sondern ihrer Wirkung. Als Realist glaubte er nicht an eine unmittelbare Nutzanwendung der Kunst auf das gelebte Leben. Er betont vielmehr die Ohnmacht der Literatur und erklärt deshalb dem Buchhändler Richard Baldwin:

Dick, thou mean'st well, and well thy Author meant;
he lash't the former Age – but what's th' Event?
Has Reformation of one Vice ensu'd?
No! – Whipping makes old Letchers but more lewd.[16]

Gerade für die Satire wurde ja immer der Anspruch erhoben, daß sie das Laster reformieren könne. Tate zeigt, daß dieser Anspruch einer naiven Vorstellung entspringt, wenn er in seinem Gedicht einen pessimistischen Lasterkatalog vorträgt, in dem er die ewige Verderbtheit des Menschen und seiner Einrichtungen geißelt. Erst die beiden letzten Verse bringen die Hinwendung zum »wirkungslosen« Werk Rabelais', das als bloße Literatur charakterisiert wird:

---

[15] *The Gentleman's Journal*, London, 1692, November, S. 380.

[16] Nahum Tate, »A Familiar Epistle to Mr. *Baldwin*, on his publishing the Translation of *Rabelais*«, Verse 9–12. – Text nach der 2. Auflage von Motteux' Rabelais-Ausgabe. 2 Bde. (London, 1708), I, S. cxvi.

The World's a Farce, which do's with Youth begin,
Most Men have Parts in the Fantastic Scene,
A Natural *Scaramouch* or *Harlequin.*
The Number of Spectators are but Few,
Who unconcern'd the Frantic Medley view.
Yet – As by witty *Rabelais* 'tis Exprest,
Life's Idle Droll's an entertaining Jest.[17]

Für die Einführung der Rabelais-Ausgabe beim Publikum verließ sich der Verleger nicht allein auf das »Lob«-Gedicht Tates, in dem ihm der *Poeta laureatus* bescheinigt hatte, er drucke »dang'rous Truths to serve the Nation«.[18] Rabelais bedurfte der gelehrten Erklärung, teils um seine »dang'rous Truths« überhaupt als solche zu erkennen zu geben, teils auch, um sie für ein englisches Publikum als scheinbar eindeutige Enthüllungen der »Popish fopperies« zu entschärfen. Richard Baldwin ließ zwar die Verse Tates im einleitenden Teil der Ausgabe abdrucken, doch beauftragte er Motteux, noch zusätzlich eine biographische Skizze über Raibelais sowie eine gelehrte Abhandlung über das Werk selbst abzufassen.[19] Motteux lieferte einen gut lesbaren, mit Anekdoten angereicherten Lebensabriß Rabelais'; sein Hauptinteresse galt jedoch dem Werk selbst, das er in einem über hundert Seiten umfassenden Essay in seinen inhaltlichen und formalen Eigenheiten zu erfassen suchte. Diesen Teil der Einleitung bezeichnete er als das eigentliche Vorwort:

PREFACE. Wherein is given an Account of the Design and Nature of this Work, and a Key to some of its most difficult Passages.[20]

---

17 N. Tate, »A Familiar Epistle to Mr. *Baldwin*«, S. cxviii (Verse 91–97).

18 N. Tate, »A Familiar Epistle to Mr. *Baldwin*,« Vers 5.

19 Dieser Auftrag wurde Motteux offenbar erst dann erteilt, als die Druckvorbereitungen für die ersten drei Bände schon abgeschlossen waren. Denn er bemerkt zur Anordnung seines Essays: »HAD not the following Translation of the Three First Books of *Rabelais* been ready to be publish'd, before I was desired to give an Account of them and of his Life, I might have printed my Observations at the End of each Chapter, and have given a more exact Commentary. However, I hope that I have said enough to shew, that what appears trivial and foolish in that Work, is generally Grave and of Moment, when seriously examin'd.« – Zit. nach der 2. Aufl. 1708, I, S. lxxxviif. – Motteux machte sich aber nicht die Mühe, die Anordnung des Essays für die (neu gesetzte) zweite Auflage zu ändern!

20 THE WHOLE WORKS OF F. RABELAIS, M.D. in TWO VOLUMES. OR, THE LIVES, Heroic Deeds and Sayings OF *Gargantua* & *Pantagruel.* Done out of *French,* by Sir *Thomas Urchard,* Knight, Mr. *Motteux,* and Others. With a large Account of the Life and Works of the Author: Particularly an Explanation of the most difficult Passages in them; never before publish'd in any Language. VOL. I. LONDON: Printed for *James Woodward,* in *Threadneedle-street,* near St. *Christopher*'s Church. MDCCVIII. S. xxx. – Motteux' *Preface* wird nach diesem textlich unveränderten Neudruck der Rabelais-Ausgabe zitiert. Sie führt im Gegensatz zur

Rabelais selbst hatte die Leser seines Werkes auf das unbegrenzte Gefilde der Interpretation gelockt. Im Vorspruch des Autors zu *Gargantua* forderte er mit dem berühmten Gleichnis vom Hunde, der einen Markknochen aussaugt, zur Suche nach der verborgenen Wahrheit seines Werkes auf:

> In imitation of this Dog, it becomes you to be wise, to smell, feele and have in estimation these faire goodly books, stuffed with high conceptions, which though seemingly easie in the pursuit, are in the cope and encounter somewhat difficult; and then like him you must, by a sedulous Lecture, and frequent meditation, break the bone, and suck out the marrow; that is, my allegorical sense, or the things I to my self propose to be signified by these Pythagorical Symbols.[21]

Rabelais macht sich zwar gleich darauf über die allegorischen Interpretationen der Dichtungen Homers und Ovids lustig, doch glaubte die Mehrzahl seiner gelehrten Leser, »jenen Hinweis auf das ›substantialische Mark‹ befolgen zu müssen«.[22] Und auch Sir Thomas Urquhart gab seiner Rabelais-Übersetzung von 1653 ein Widmungsgedicht bei, in dem der Leser aufgefordert wird, den geheimen Sinn Rabelais' zu ergründen:

> Search his deep sense, unveil his hidden mirth,
> And make that fiery which before seem'd earth;
> (Conquering those things of highest consequence,
> What's difficult of language or of sense)
> He will appear some noble table writ,
> In th'old *Egyptian Hieroglyphick* wit:
> Where though you Monsters and *Grotescoes* see,
> You meet all *mysteries* of *Philosophie*.[23]

---

ersten Ausgabe (vgl. Anm. 10 ds. Kapitels) Motteux als Übersetzer im Titelblatt auf. – Künftig zit. als Motteux, *Preface*.

[21] Zit. nach dem Neudruck der Erstausgabe von Urquharts Rabelais-Übersetzung: *The Tudor Translations*, vol. 24, S. 13. – Französ. Text zit. nach Pierre Jourda (Ed.), *Rabelais, Œuvres complètes*, Classiques Garnier, Tome I (Paris, 1962), 7f.: »A l'exemple d'icelluy vous convient estre saiges, pour fleurer, sentir et estimer ces beaulx livres de haulte gresse, legiers au prochaz et hardiz à la rencontre; puis, par curieuse leçon et meditation frequente, rompre l'os et sugcer la sustantificque mouelle – c'est à dire ce que j'entends par ces symboles Pythagoricques –. . .«

[22] Vgl. Ludwig Schrader, »Nachwort«, zu: *Rabelais, Gargantua* = Exempla Classica 34 (Frankfurt u. Hamburg, 1961), 195. – Vgl. noch E. Auerbach, *Mimesis*, 2. verb. u. erweit. Aufl. = Sammlung Dalp, Bd. 90 (Bern, 1959), 267: »Es kann doch kein Zweifel darüber bestehen, daß er [Rabelais] mit dem Beispiel des Sokrates, dem Vergleich seiner Leser mit dem Hund, der den Knochen aufbricht, und der Bezeichnung seiner Werke als ›livres de haulte gresse‹ etwas über seine Absicht hat aussagen wollen, was ihm am Herzen lag.«

[23] Zit. nach dem Neudruck der Erstausgabe in den *Tudor Translations*, 3f. – Auszeichnung nach dem Original. Das Widmungsgedicht ist überschrieben: »To the

Doch Motteux als professioneller Literat und Übersetzer kümmert sich wenig um den angeblich tieferen Sinn des Werkes. Einer literarischen Mode der Zeit folgend, die dem »roman à clef« und der »chronique scandaleuse« huldigte, sieht er in Rabelais' *Gargantua und Pantagruel* die romanhafte Einkleidung historischer Ereignisse und Personen. Dadurch kann er den interessierten Zeitgenossen einen Schlüssel verschaffen, der ihnen den Zugang zu der dem Roman angeblich zugrunde liegenden Wirklichkeit eröffnet und jene »Truths which are hid under the dark veil of Allegories in that incomparable Work«[24] sichtbar macht. Motteux beruft sich auf die *Historia sui temporis* des Jacques-Auguste de Thou, die zwischen 1604 und 1620 erschienen war; ihr Verfasser, der in seinem Werk die katholische Hierarchie nicht unkritisch betrachtet, hatte Rabelais' Roman als allgemeine Zeitsatire verstanden, doch hätte er es nicht wagen können, die fiktiven Gestalten zu entschlüsseln.[25] Motteux identifiziert nun – in der Sicherheit Englands – Panurge mit

> *John de Montluc* Bishop of *Valence* and *Die*, who was the eldest Brother of the Mareschal *de Montluc* the most violent Enemy which the *Hugonots* had in those Days.[26]

Er weiß aber, daß er nicht einfach das Romangeschehen auf die historische Wirklichkeit übertragen kann. Denn der Romanschreiber folgt anderen Gesetzen als der Geschichtsschreiber, der in seinem Werk die Wirklichkeit getreu nachzeichnen muß:

> As it was not our Author's Design to give us a Regular History of all that happen'd in his Time, he did not tye himself up to *Chronology*, and sometimes joined Events which have but little Relation to each other. Many times also the Characters are double, as perhaps is that of *Picrochole*.[27]

Motteux nimmt also an, daß Rabelais bei der Abfassung seines Romans zwar auf die Wirklichkeit Bezug nahm, sie aber als Dichter romanhaft veränderte. Dies gilt besonders für die Chronologie der Ereignisse und die Charaktergestaltung. So sollte zum Beispiel nach dem von Motteux

---

Honoured, Noble Translatour of Rabelais«; als Vf. zeichnet ein J. de la Salle, »who is a Scot, and may be Sir Thomas himself« (Charles Whibley in der Einleitung zum Neudruck, S. lxxix).

24 Motteux, *Preface*, xxxii.

25 Motteux, *Preface*, xxxiii: »But as it would have been dangerous, having unmask'd those Persons, to have expos'd them to public view, in a Kingdom where they were so powerful; and as most of the Adventures which are mystically represented by *Rabelais*, relate to the affairs of Religion, so those few who have understood the true sense of that Satyr, have not dar'd to reveal it.«

26 Motteux, *Preface*, xxxvi.

27 Motteux, *Preface*, xlvi.

benützten »Schlüssel« Picrochole König Karl dem Fünften von Spanien entsprechen; doch gibt Motteux selbst zu bedenken, daß Rabelais diese fiktive Gestalt auch nach dem Vorbild einer Person aus seinem Bekanntenkreis geschaffen haben könnte.[28] Seine Kunst ist deshalb um so höher zu schätzen, denn

> we may then suppose that *Rabelais* had the Wit so to describe Pleasant Incidents that pass'd among Men of Learning, or his Neighbours in and near *Chinon,* as that at the same time, some great Action in Church or State should be represented or satyriz'd.[29]

Ähnliche dichterische Freiheiten und »Mischungen« habe Olivier Patru bei der Lektüre des berühmten Romans *L'Astrée* des Honoré d'Urfé[30] feststellen können:

> And if our Author has changed the Places and Order of Times, and set before what should go after, and that last which should have been first, 'tis no more than what the Judicious *Patru* allows to his, *as a thing,* says he, *that is always used in all those sorts of Works;* and thus he makes that last but Six Months, which held out Fifteen Years, and with him *Chartres* in *France,* and *Malta* are but one.[31]

Diese Einsicht in das Wesen des Romans mußte die Deutung, die Motteux mit seinem »Schlüssel« versuchte, in den Bereich des Hypothetischen verweisen.[32] Andererseits war aber der Versuch, das fiktive Geschehen zu erklären, legitim, denn man wollte nicht annehmen, daß das große Werk Rabelais' seinen Ursprung lediglich der unverbindlichen Fabulierlust seines Autors verdanke. Motteux suchte deshalb grundsätzlich das Wesen des fiktiven Romans zu erforschen, um nachweisen zu können,

---

[28] Motteux nimmt hier den Hinweis eines soeben veröffentlichten Werkes auf: es handelt sich dabei um die posthum erschienenen *Menagiana* (1693) des Gilles Ménage (1613–1692), »which is a Collection of Sayings, Repartees and Observations by the Learned *Menage*« (Motteux, *Preface,* xlvi).

[29] Motteux, *Preface,* xlvii.

[30] Vgl. Motteux, *Preface,* xlviif.: »He tells us, that the Author of *Astrea* to make his Truths more agreeable, has interwove them with meer Fictions, which yet are generally only the Veils that hide some Truths, which might otherwise not so properly appear in such a Work; sometimes he gives as a part of the chief Intrigues of a Person, such Actions as that Person transacted at another time, or on another occasion; and on the other side, he sometimes divides one History, so that under different Names still he means but one Person; thus *Diana* and *Astrea, Celadon* and *Silvander* are the same.«

[31] Motteux, *Preface,* xlviii.

[32] Vgl. Motteux, *Preface,* lxxxviii: »Yet as I dare not offer my Conjectures as certainties, principally on a Book which has been so universally read and admired, and never till now attempted to be explained, I humbly submit all I have said to the Judgment of the Learned.«

daß diese Literaturform immer die Wahrheit im Gewand der Fabel vorträgt und daher ihrem Wesen nach zur Deutung herausfordert:

> Having first done my Endeavour to satisfy the Reader concerning the Meaning of that mysterious History, I hope to be now more patiently suffered to give some Account of the Nature of the Fable, the Stile and the Design of it.[33]

Hierzu bedient er sich der Abhandlung Huets über den Roman, die er in geraffter Fassung wiedergibt. Da Motteux zunächst die Sageweise des Romans bestimmen will, übergeht er die Bemühungen Huets um die Definition des echten Romans. Ihn interessieren in erster Linie die psychologischen und soziologischen Entstehungsbedingungen des Romans, denn »Mankind is naturally addicted to the Love of Fables.«[34] Er folgt Huet, der erklärt hatte, daß Pythagoras und Plato von den Ägyptern gelernt hätten, ihre Erkenntnisse in romanhafter Form vorzutragen. Die gleiche Methode habe auch Rabelais befolgt; allerdings aus anderen Gründen als die Alten:

> Thus our Author calls his Writings *Pythagorical Symbols* in the Prologue to his first Book; and not without Reason, since as I have made it appear, the chief part of them is mysteriously writ. But what those Ancient Philosophers did thro' a Reverence of Nature, ours did thro' Necessity; being forc'd to keep such a *Medium* as that he might be understood by all Readers in most parts of his Book; yet by few Persons in others, and might secure himself from the Attacks of his Enemies by the Ambiguity of his Sense.[35]

Als Schriftsteller, der die Rache der von ihm angeprangerten Mächtigen zu fürchten hat, mußte Rabelais seine Satire als Roman verkleiden, den man auf zweierlei Art lesen kann:[36] Die Mehrheit der Leser ergötzt sich an der bloßen Fabel; einige wenige aber sind sich des enigmatischen Charakters des Romans bewußt und durchschauen und schätzen »the

---

[33] Motteux, *Preface,* lxxxviii.

[34] Motteux, *Preface,* lxxxviii. – Vgl. Huet, *Traité,* 215: »Cette inclination aux fables, qui est commune à tous les hommes, ne leur vient pas par raisonnement, par imitation, ou par coustume: elle leur est naturelle, & a son amorce dans la disposition mesme de leur esprit & de leur ame.«

[35] Motteux, *Preface,* lxxxix.

[36] Daß nicht nur die Satire, sondern überhaupt, jede Geschichte den Leser zur Interpretation verführen kann, erörtert Wilhelm Grimm in seiner Besprechung der von Clemens von Brentano besorgten Neuausgabe (1809) von Jörg Wickrams Roman *Der Goldfaden:* »Die Unschuldigen werden sich einfach an der Geschichte und ihren Verschlingungen ergötzen, andere können sich schöne Lehren daraus ziehen, und die, welche bei einem freudigen Menschen nachsehen, ob auch das Herz ihm schlage, mögen sich die philosophische Idee und Bedeutung des Ganzen heraus und hinein suchen.» – Zit. nach Gustav Hinrichs (Hrsg.), *Kleinere Schriften von Wilhelm Grimm,* Bd. I (Berlin, 1881), 262.

Ambiguity of his Sense«. So ist Rabelais für Motteux nicht nur Romancier und Satiriker; er ist auch *Mythologist*, dessen Werke der Auslegung bedürfen, und der von Motteux erarbeitete »Schlüssel« ist notwendiger Versuch einer »Explication of the Enigmatic Sense of part of that admirable Mythologist's Works«.[37]

Der historische Überblick Huets über die romanhaften Darstellungen der verschiedenen Völker, der deutlich gemacht hatte, daß sich die »Fabeln« zu allen Zeiten großer Beliebtheit erfreut hatten, bot Motteux Gelegenheit, die Intentionen Rabelais' auch literarisch zu erklären:

> When *Rabelais* lived, all the foolish Romances that had been made in the barbarous Ages that preceded his, were very much read; therefore, as he had a design to give a very great Latitude to his Satyr, he thought he could not do better than to give it the form of those lying Stories, the better to secure himself from Danger, and at once show their Absurdities; also to cause his Book to be the more read, having perceived that nothing pleased the People better than such Writings; the Wise and Learned being delighted by the Morality under the Allegories, and the rest by their odness. This was a good Design, and it proved as effectual to make those who had any Sense throw away those gross Fables stuffed with wretched Tales of Giants, Magicians, and Adventurous Knights, as *Miguel de Cervantes's Dox* [sic] *Quixot* proved in his Country to root out Knight-Errantry.[38]

Rabelais knüpfte also mit seinem Werk an eine mächtige und volkstümliche literarische Tradition an, um ein möglichst breites Publikum zu erreichen. Diese literarische Form ermöglichte zugleich die Verhüllung seiner zeitkritischen Absichten, wobei er diese Form zugleich noch als Literatursatire ausbildete. Allerdings irrt sich Motteux, wenn er die Wirkung der literarischen Satire Rabelais' beschreibt. Denn gerade während des Erscheinens der einzelnen Bücher des Rabelaisschen Werkes übersetzte Nicolas Herberay des Essarts die ersten acht Bücher des Amadis-Romans aus dem Spanischen, die beim Publikum so großen Anklang fanden,[39] daß bis 1615 von anderen Übersetzern und Verfassern weitere 16 Bände dieses berühmten Ritterromans in französischer Sprache veröffentlicht wurden.

---

[37] Motteux, *Preface*, xxxii.

[38] Motteux, *Preface*, xciii.

[39] Die französische Version des Amadis-Romans wurde alsbald auch ins Deutsche übertragen. – Zur Beliebtheit dieses Romans in Frankreich vgl. die »Vorrede Des Teutschen Tranßlatoris, an den Läser«, in der er berichtet, daß er in Frankreich die Geschichte des Amadis kennen gelernt habe, »welche alle Gelehrte, erfarne Männer, sonderlichen alle, die vom Adel, vnd ansehnliche Leuth, als die aller zierlichste, lieblichste, vnd kurtzweiligste auch nützlichste gepriesen vnd gehalten«. – Zit. nach *Amadis. Erstes Buch. Nach der ältesten deutschen Bearbeitung*

Bei Huet hatte Motteux eine detaillierte Definition des französischen Liebes- und Abenteuerromans der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts gefunden. Sie ließ sich natürlich auf das ein Jahrhundert früher geschaffene satirische Roman-Werk Rabelais' nicht anwenden. Motteux hielt sich aber an die Methode der Huetschen Definition. Denn so wie dieser den zeitgenössischen *roman regulier* durch den Vergleich mit anderen literarischen Formen definiert hatte, so versuchte auch Motteux die Eigenart des Rabelaisschen Werkes durch den Vergleich mit literarischen Vorbildern und anderen verwandten literarischen Formen zu bestimmen.

Er nennt Lukians *Wahre Geschichten* als Beispiel einer Literatursatire, doch läßt sich Rabelais' Werk nicht als eine Nachahmung der Erzählung des Lukians bezeichnen.[40] Der Dialogcharakter vieler Partien des Werkes legt vielmehr den Vergleich mit dem Drama nahe. Des Inhalts wegen kann man es mit der Komödie vergleichen, am besten noch mit der Tragikomödie (*Hilaro-tragoedia*),

> that sort of Dramatic Composures which *Rhinton* of *Tarus*, about the Reign of the first *Ptolomy*, is said to have invented.[41]

Rabelais' Werk erinnert natürlich vor allem an die Gattung der Satire, doch besteht zwischen ihm und den Satiren der Römer ein grundlegender Unterschied:

> Their chief Design is less to rally than excite either Indignation or Hatred ... Accordingly the Authors of the *Roman Satyrs* generally keep the Character of Censors.[42]

Rabelais tritt dagegen nur selten als verbitterter Zensor seines Zeitalters auf. Seine erklärte Absicht ist vielmehr, die Wahrheit mit Lachen zu sagen, und – wie es im Vorspruch des Autors zum ersten Buch heißt – »to excite people unto laughter«.[43] Motteux will deshalb das Werk nicht einfach als Satire bezeichnen. Es ist vielmehr eine Mischform, auf die keine der bisher bekannten Gattungsbezeichnungen angewandt werden kann:

---

hrsg. von Adelbert von Keller. Unveränderter fotomechanischer Nachdruck der Ausgabe Stuttgart 1857 (= Band XL der Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart), Darmstadt, 1963, S. 5. – Zur Wirkungsgeschichte des *Amadis* vgl. auch Walter E. Schäfer, »Hinweg nun Amadis und Deinesgleichen Grillen!«, *GRM*, N.F. XV (1965), 366–384.

40 Motteux, *Preface*, xciv: »But our History is not altogether an Imitation of that of *Lucian*, though it participates of its Nature.«

41 Motteux, *Preface*, xcivf.

42 Motteux, *Preface*, xcvii.

43 Neudruck der Erstausgabe von Urquharts Übersetzung, 11.

> In short, 'tis a mixture, or if I may use the Expression, an *Ollio* of all the Merry, Serious, Satyrical and diverting ways of Writing, that have hitherto been us'd. But still Mirth is predominant in the Composition, and like a pleasing Tartness, gives the whole such a Relish, that we ever feed on it with an eager Appetite.[44]

Die durchgehende Geisteshaltung und Stillage des Werkes, auf die auch das Widmungsgedicht des Autors an den Leser verweist,[45] und die Beobachtung, daß die dargestellten Charaktere die Wirklichkeit übertreffen, veranlassen Motteux, das Werk schließlich noch als Farce abzustempeln, denn »the Business of Farce extends beyond Nature and Probability«.[46] Aber auch hier gibt es Schwierigkeiten, denn im allgemeinen kann das »Unwahrscheinliche« der Farce nicht gefallen:

> There are so few Improbabilities that will appear pleasant in the Representation, that it will strain the best Invention to find them out, and require the nicest Judgment to manage them when they are conceiv'd.[47]

Bei dem Werk Rabelais' muß es sich also um eine Farce höherer Art handeln, deren Sinn sich nicht im possenhaften Spiel erschöpft. Ein Autor wie Rabelais, der *Invention* und *Judgment* besitzt, kann die Wirkung des »Wunderbaren« berechnen und die angenehme Verwunderung des Lesers bewirken, auf der sein ästhetisches wie intellektuelles Vergnügen grundsätzlich beruht:

> Extravagant and monstrous Fancies are but sick Dreams that rather torment than divert the Mind; but when Extravagancy and Improbability happen to please at all, they do it to purpose, because they strike our Thought with greatest Surprize.[48]

Damit wird also auch Farce als Gattungsbezeichnung verworfen; es läßt sich lediglich feststellen, daß sowohl *Mirth* als auch *Improbability* zu den konstitutiven Merkmalen der Darstellung Rabelais' zu zählen sind, und Motteux muß konstatieren:

> This Work of *Rabelais* is doubtless an Original, by imitating and joining in one so many others. To imitate it, is ... almost an impossible Task; nor is it easily to be defin'd. We see that it is Historical, Romantick, Allegorical, Comical, Satyrical: But as sometimes all these kinds of Writing are united in one Passage, at others they appear severally.[49]

---

[44] Motteux, *Preface*, xcviiif.

[45] »Rabelais to the Reader«, Neudruck der Erstausgabe von Urquharts Übersetzung, 9. Dort heißt es über das Buch: »'Tis true that it brings forth to you no birth / Of any value, but in point of mirth.«

[46] Motteux, *Preface*, xcix.

[47] Motteux, *Preface*, xcix.

[48] Motteux, *Preface*, xcvi.

[49] Motteux, *Preface*, c.

Rabelais hat also aus den verschiedenen literarischen Formen etwas Neues, Einmaliges geschaffen, das sich nicht nur den Nachahmern entzieht, sondern auch den Definitionsversuchen des Kritikers. Keine Bezeichnung trifft das Wesentliche des von Rabelais geschaffenen Originals. Motteux stellt daher die Definition zugunsten der Phänomenologie zurück und beschränkt sich darauf, die Einzelaspekte des Werkes aufzuzeigen. Hierzu bedient er sich der formalen Methode der Literaturkritik, wie sie in Frankreich ausgebildet worden war. Ihre Hauptvertreter waren Le Bossu, der diese Methode bei der Beschreibung des epischen Gedichts angewandt hatte,[50] und André Dacier, der sie zur Grundlage seines Aristoteleskommentars gemacht hatte.[51] Selbst wenn die Mehrzahl der neoaristotelischen Kritiker auch das Epos als den Gipfel der Literatur bezeichnete, so ging die Kritik doch von der bevorzugten Behandlung des Dramas in der Poetik der Alten aus, nach der das epische Gedicht bestimmte Eigenschaften des Dramas aufzuweisen habe. Diese Haltung übernahm natürlich auch die Romankritik, und Motteux beginnt daher die Beschreibung des Rabelaisschen Werkes mit der Aufzählung seiner dramatischen Eigenschaften:

> I might say that it is partly Dramatick; for there appears in it a great deal of Action: The Dialogues, of which it is full, are as many lively Scenes: *Europe* is the Stage, and all Mankind is the Subject. The Author, with his Witty Drolling Prologue, comes in between every Act, as the *Silen* and the *Satyri* did in the *Greek* Satyrick Plays. Or, if you had rather have it so, he supplies the Place of the *Chorus* in some of the Old Comedies. The five

---

50 Vgl. René Le Bossu, *Traité du poème épique* (Paris, 1675). – John Sheffield machte 1682 in seinem *Essay on Poetry* die Engländer mit Le Bossu bekannt, der seine Zeitgenossen die Eigenschaften des epischen Gedichts sehen gelehrt habe:

> «Had Bossu never writ, the World had still,
> Like *Indians*, view'd this wondrous Piece of Skill;
> As something of Divine, the Work admir'd:
> Not hop'd to be instructed, but inspir'd:
> But he, disclosing sacred Mysteries,
> Has shewn where all the mighty Magick lies;
> Describ'd the Seeds, and in what order sown,
> That have to such a vast Proportion grown.«

Zit. nach *The Works of John Sheffield, Earl of Mulgrave, Marquis of Normanby, and Duke of Buckingham. In Two Volumes. The Second Ed.* (London, 1729), I, 144f.

51 Vgl. André Dacier, *La Poétique d'Aristote* (Paris, 1692). – Gottsched empfiehlt »demjenigen, der die innere Einrichtung der alten Heldengedichte recht einsehen« will, die Lektüre dieser beiden französischen Kritiker: »Man muß *Aristotels* Poetik mit *Daciers* Noten, und den *Pater le Bossu* (*du Poeme Epique*) selbst lesen, wenn man alles ausführlich wissen will. Ich werde mich begnügen, nur einen kurzen Auszug aus ihren Büchern zu machen.« – Zit. nach Gottsched, *Dichtkunst*, 485.

> Books answer exactly the five Acts; and it might perhaps as easily be made appear by a *Dacier*, that he has manag'd his *Drama* regularly, as by a *Bossu*, that the Father of *Epick* Poetry has observed a just Conduct in his *Iliads*.[52]

Die ursprüngliche Absicht, das Werk Rabelais' als Zeitsatire zu interpretieren, scheint vergessen. Motteux deutet es als eine allgemeine Menschheitssatire (»all Mankind is the Subject«),[53] wenn auch noch der Schauplatz auf Europa beschränkt bleibt. Motteux folgt Le Bossu und Dacier, wenn er die Personenreden als die dramatische »Handlung« (*Action*) des Rabelaisschen Werkes bezeichnet. Beide Kritiker hatten ja die Empfehlung des Aristoteles, die Fabel des epischen Gedichts wie in den Tragödien dramatisch anzulegen, mit seinem Lob der Darstellungsweise Homers verbunden, und daraus die Forderung abgeleitet, daß die Erzählung durch Einfügung von Personenreden »dramatisch oder wirksam«[54] gemacht werden müsse. Denn im epischen Gedicht spricht zunächst nur der Dichter selbst,

> but he often interrupts his Discourse, to make his Persons Speak and Act, that he may give the Action to his Poem, which it requires. This is the Dramatick of Epopoeia; and 'tis in this Sence that *Aristotle* said, That *Homer made Dramatick Imitations*.[55]

Motteux überträgt also diese Lehren der Kritiker über die dramatische Art zu erzählen auf den Roman und bezeichnet folglich die Dialogpartien als das Dramatische des Rabelaisschen Werkes.

In diesem Zusammenhang berücksichtigt er auch die Gestalt des Autors. Ihr war in den Abhandlungen der zeitgenössischen Kritiker, die sich an den Epen Homers und Vergils orientierten,[56] lediglich die Rolle

---

[52] Motteux, *Preface*, c.

[53] Vgl. auch Motteux' Interpretation des *Don Quijote*, S. 157 ds. Kapitels.

[54] Gottsched, *Dichtkunst*, 497. – Gottsched übersetzt Daciers »agissante« (vgl. *La Poétique d'Aristote*, 372: »c'est que la fable du Poëme Epique doit être dramatique, c'est-à-dire, agissante, . . .«) mit »wirksam«.

[55] *Aristotle's Art of Poetry* (London, 1705), 392. – Das Zitat ist eine Übersetzung von Daciers Anmerkung zum 23. Kapitel der aristotelischen *Poetik*. Text der französischen Original-Ausgabe von 1692, S. 372: »Car c'est le Poëte qui parle, mais, pour donner à son Poëme l'action dont il a besoin, il interrompt tres souvent son discours pour faire parler & agir ses personnages. Voilà ce que c'est que le dramatique de l'Epopée; & c'est dans ce sens-là qu'Aristote a dit ailleurs qu'Homere a fait *des Imitations dramatiques*.«

[56] Zur konservativen Haltung der Kritik vgl. *Monsieur Bossu's Treatise of the Epick Poem* (London, 1695), 2: »Having no Design then by this Treatise to make *Poets* after the Model of our Age (with which I am not sufficiently acquainted) but only to furnish myself with some sort of Foundation in the Design I have of explaining the *Æneid* of *Virgil*; I need not concern myself with every new Invention of these last Times.« – Französ. Text nach der 6. Aufl. von 1714, S. 3:

des unpersönlich epischen Erzählers zugestanden worden. Zudem hatte Aristoteles erklärt, daß der Dichter »so wenig wie möglich in eigner Person reden«[57] solle, und so fühlte man sich berechtigt, den subjektiv hervortretenden Dichter entweder zu übersehen oder zu mißbilligen. Daß der Autor seine epische Erzählfunktion auch dramatisieren konnte, wurde von der Kritik nicht beachtet. Motteux konnte deshalb die Rolle des Erzählers innerhalb des Rabelaisschen Werkes nicht besonders hervorheben: er erwähnt aber die Prologe des »Autors« zu den einzelnen Büchern als ein dramatisches Element des Werkes und vergleicht sie mit dem »*Chorus* in some of the Old Comedies«.[58]

Daß er die fünf Bücher des Werkes mit der Fünf-Akt-Struktur des Dramas in Beziehung bringt, erinnert zwar an die Bemühungen Davenants, sein Epos nach dem Vorbild des Dramas einzuteilen,[59] ist aber hier wohl nicht viel mehr als Spielerei, die sich über die Auswüchse der formalistischen Literaturkritik lustig macht, die an die Stelle literarischer Wertung die bloße Aufzählung der Strukturelemente gesetzt hatte. So ist sein Hinweis auf Dacier, der das Rabelaissche Werk vielleicht genau so leicht als regeltreues Drama beschreiben könne, wie Le Bossu die *Ilias* als regeltreues Epos ausgewiesen habe, sicherlich ironisch zu verstehen. Denn über die Form des Rabelaisschen Werkes gibt es im Grunde gar keinen Zweifel:[60]

> It has the Form of an History, or rather of Romances, which it tacitly ridicules; I mean, such of them as those Ages produced which preceded the Restoration of Learning, that chiefly happen'd when our Author liv'd;

»N'ayant donc pas entreptis cet Ouvrage pour former des Poëtes à la maniére d'aujourd'hui que je ne connois pas assez; mais seulement pour me servir de fondement dans le dessein que j'ai d'expliquer l'Enéïde de Virgile; Je ne dois point m'arrêter à tout ce que l'on aura inventé en ces derniers tems.«

57 Aristoteles, *Dichtkunst*, 55 (in Kap. XXIV).

58 Fielding vergleicht dann die direkte Leseranrede des Erzählers innerhalb des Romans mit dem Chor des Dramas: »I ask pardon for this short appearance, by way of chorus, on the stage.« (*Tom Jones*, I, 93 = Book III, Ch. 7). Er erklärt zugleich die Notwendigkeit dieser Parabase: »And this, as I could not prevail on any of my actors to speak, I myself was obliged to declare« (*Tom Jones*, I, 93).

59 Vgl. Sir William Davenant, »Preface to *Gondibert*« (1650), in: J. E. Spingarn (Ed.), *Critical Essays of the Seventeenth Century*, II, 17. – Über Davenant vgl. S. 57f. ds. Arbeit.

60 So ist auch die Form des Epos von Le Bossu trotz der geforderten Dramatisierung als die der Erzählung festgelegt: »The *Form* of it is, that the Persons are not here introduc'd to the Spectator's view, acting by themselves without the Poet, as in *Tragedy*: But that the Action is recited by the Poet« (*Monsieur Bossu's Treatise*, S. 8). – Französ. Text S. 14: »La Forme est que les Personnes n'y soient point introduites aux yeux des Spectateurs & agissant seules, & par elles mêmes sans le Poëte, comme dans la Tragédie: mais que l'action soit racontée par le Poëte.«

> your *Amadis de Gaul, Lancelot du Lac, Tristan,* ... Our Author seems to have mimick'd those Books even in their Titles, in their Division into Chapters, and in the odd Accounts of their Contents. I am much mistaken, if in many places he has not also affected their Stile; tho' in others he displays all the Purity and Elegancy which the *French* Tongue, which he has much improved, had at that time.[61]

Die literaturtheoretischen Bemühungen, die Eigenart des Rabelaisschen Werkes durch den Vergleich mit ähnlichen literarischen Formen und durch Bestimmung seiner Bauformen genau zu erfassen, waren also ohne Erfolg geblieben, und so leitet Motteux mit dieser Charakterisierung des Werkes als einer literarischen Satire in der Form des Romans wieder zu dem praktischen Ziel seiner Einleitung zurück, nämlich die Intentionen des Autors zu entschlüsseln. Dazu ist es notwendig, nochmals auf die jedermann verständliche Romanform des Werkes hinzuweisen. Rabelais hatte sie bewußt gewählt, da er die Möglichkeiten, die der Roman bot, gut zu nutzen wußte. Die von ihm gewählte Form des komischen Romans ist aber nicht allein durch den Hinweis auf die von Rabelais intendierte Literatursatire zu erklären. Rabelais benützte vielmehr diese Romanart in erster Linie zur Tarnung seiner Zeitkritik, und weil er wußte, daß er nur mit dieser Form eine breite Leserschaft erreichen könnte:

> He knew that the Learned and the Ignorant, by different Motives, delight in Fables, and that the Love of Mirth being Universal, the only way to cause his Sentiments to be most known and followed, was to give them a merry Dress.[62]

Motteux selbst huldigt der Mehrdeutigkeit der Romanform, wenn er Rabelais' Werk zunächst für eine reformatorische Kampfschrift in der Form des Romans hält, die aus den Reformbewegungen des Zeitalters Rabelais' entstand:

> This caused *Rabelais* to put out these *Pythagorical Symbols* as he calls them: That while some of the great Ones privately, and the Protestants publickly, were endeavouring a Thorough-Reformation, he might insinuate a Contempt of the Church of *Rome*'s Fopperies, chiefly in the Clergy of *France*, and those that were at the Council of *Trent*, as also in such of the Laity as had Wit enough to find out his meaning.[63]

Er gibt aber diese enge Festlegung des Rabelaisschen Werkes bald wieder auf und versichert, Rabelais »has satyriz'd all Sorts of Vice, and

---

[61] Motteux, *Preface*, c und ci.
[62] Motteux, *Preface*, cvi.
[63] Motteux, *Preface*, cvi.

consequently all Sorts of Men«.[64] Damit wird dem Werk wieder der Charakter einer allgemeinen Menschheitssatire zugestanden, und Motteux versucht dann, die Eigenart des komischen Romans grundsätzlich zu erklären. Denn nicht nur die Zeitsatire, sondern jede Kritik an menschlichen Gebrechen wird erst wirkungsvoll, wenn sie mit Lachen vorgetragen wird, da wir nur mit Widerwillen dem Vortrag des wohlmeinenden Moralisten folgen. Rabelais hatte also erkannt,

> that Vice was not to be conquer'd in a Declamatory War, and that the angry railing Lectures of some well-meaning Men, were seldom as effectual to make it give Ground, as the Gay, yet pointed Raileries of those who seem unconcern'd; the latter convincing us effectually, while the others with their passionate Invectives, perswade us of nothing but that they are too angry to direct others.
> This gay Way of moralizing has also nothing of the dry mortifying Method of those Philosophers, who striving to demonstrate their Principles by Causes, and a long Series of Arguments, only rack the Mind.[65]

Wenn die Erfahrung lehrt, daß weder die Moralpredigt noch die Argumente der Philosophen vom Publikum angenommen werden, so lehrt sie andererseits auch, daß »this gay Way of moralizing« vom Publikum nicht immer richtig verstanden wird:

> Its Art and Delicacy is not perceived by every Reader: Consequently many People will not easily find out the inward Beauties of the Works of *Rabelais;* but he did not intend that every one should perceive them; tho' every one may be extremely diverted by the outward and obvious Wit and Humour.[66]

Motteux sieht also das Problem der Rezeption Rabelais' durch das Publikum nicht nur vom Standpunkt der Leserschaft; er berücksichtigt die angeblichen zeitsatirischen Intentionen des Autors, der gleichsam auf zwei Ebenen schrieb: für die Masse und zugleich für den kleinen Kreis der echten Leser. Die vulgären Leser erfreuen sich nur an den

---

[64] Motteux, *Preface,* cviii.

[65] Motteux, *Preface,* cviii. – Wieland glaubt, daß es »weit zuträglicher wäre, wenn, anstatt der Menge schlechter und mittelmäßiger ernsthaft moralisierender Bücher in allen Formaten, welche unter vielversprechenden Titeln die arme Welt mit den ... frostigen Deklamationen und frommen Wünschen ihrer langweiligen Verfasser bedrücken, alle halbe Jahre etliche Dutzend Bücher im Geschmack des Komischen Romans, des Gil Blas von Santillana, des Findlings, ja sogar im Geschmack des Candide oder des Gargantua und Pantagruel auf die Messen kämen; Bücher, in denen die Wahrheit mit Lachen gesagt würde; ...« vgl. *Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva,* 5. Buch, 1. Kapitel. Zit. nach der von H. Vormweg hrsg. Ausgabe des Romans (Köln und Berlin, 1963), 226.

[66] Motteux, *Preface,* cviif.

grotesken Späßen des Autors, ohne die tiefer reichenden Absichten würdigen zu können. Sie lassen sich von der Oberfläche des Werkes täuschen, die nur der Kenner durchschauen kann. Motteux weist darauf hin, daß Gleiches auch für die Malerei gelte:

> Painting has its Grotesque and bold Touches which seem irregular to the Vulgar, only pleased with their Odness; while Masters, thro' the Antic Features and rough Strokes, discover an exact Proportion, a Softness and a Boldness together, which charm them to an unspeakable Degree.[67]

Der scheinbaren Regellosigkeit, ja Disharmonie eines Kunstwerks kann also ein Plan zugrunde liegen, dessen Kühnheit sich nur wenigen offenbart. Die originelle Leistung Rabelais' zwingt den kongenialen Leser und Kritiker, die Grenzen, die leicht faßbare Regeln der Kunst gezogen haben, in unerhörter Weise zu erweitern. Der Kritiker geht aus von dem spezifischen Charakter der Kunst, die Wahrheit in einem »Bild« zu sagen, das als eigenständiges Gebilde »Wirklichkeit« besitzt, dessen »Be-Deutung« sich aber nur dem Empfänglichen erschließen wird.

Die Struktur dieses »Bildes« wird bestimmt vom Genie seines Autors, das selbst wieder von seinem Zeitalter beeinflußt ist oder sich auch den Wünschen dieses Zeitalters anpaßt. Dadurch entstehen für die späteren Generationen Schwierigkeiten, dieses »Bild« zu goutieren und in seiner »Be-Deutung« zu erfassen. Spätere Leser gehen nämlich zunächst immer von Voraussetzungen aus, die sich nicht auf die Leistungen früherer Zeiten anwenden lassen. So mag der burleske Ton Rabelais' und besonders die Obszönitäten des Werkes den gebildeten Londoner des ausgehenden siebzehnten Jahrhunderts abstoßen. Motteux gibt aber zu bedenken, daß

> the Age in which our Author wrote, was not so reserv'd in Words as this, and perhaps he has not so much followed his own Genius in making use of gross, or loose Expressions, as he has endeavoured to accommodate his way of Writing to the Humour of the People, not excepting a part of the Clergy of those Times. Now we ought not to blame those Authors who wrote in former Ages, for differing from us in several Things; since they follow'd Customs and Manners which were then generally receiv'd, though now they seem to us improper or unjust. To discover all the Beauties in their Works, we must a while lay aside the Thoughts of our Practice, if it contradicts theirs; otherwise, all Books will be very short-liv'd; and the best Writers, being disheartned with the Thoughts of the speedy Oblivion or Contempt of their Works, will no longer strive to deserve an immortal Fame, which fantastic Posterity would deny them.[68]

---

[67] Motteux, *Preface*, cix.

[68] Motteux, *Preface*, cxi.

Einunddreißig Jahre vor Giambattista Vicos *Scienza Nuova*, das Edmund Wilson als ersten Kronzeugen der historischen Methode der Interpretation anführt, erläutert also Motteux die historische Bedingtheit des literarischen Werkes.[69] Auch der große Künstler kommt dem herrschenden Geschmack entgegen, denn er wünscht, daß sein Talent von der Mitwelt gewürdigt wird.[70] So schreibt Dryden in seinem Essay »A Defence of *An Essay of Dramatic Poesy*« (1668):

> I confess my chief endeavours are to delight the age in which I live. If the humour of this be for low comedy, small accidents, and raillery, I will force my genius to obey it.[71]

Daß dadurch viel Zeitbedingtes in sein Werk eingeht, kümmert ihn wenig. Die Nachwelt wird aber dieses Zeitbedingte des Werks einer früheren Epoche als fremdartig und »fantastic« empfinden. Dies bedingt, daß sie historisch »eingestimmt« werden muß, wenn sie die Kunst früherer Zeiten gerecht beurteilen soll; zumindest muß sie die eigenen Vorurteile bewußt verdrängen und versuchen, dem »fremden« Werk möglichst objektiv entgegenzutreten.[72] Motteux macht sich in humorvoller Weise den Standpunkt des Künstlers zu eigen, der von der Nachwelt diese Einstellung verlangen muß und sie »fantastic« findet, wenn sie sein Werk mit den Maßstäben dieses eigenen Vorurteils mißt.

Das Fremdartige des Kunstwerks einer früheren Zeit kann historisch erklärt und damit für die Nachwelt »annehmbar« gemacht werden. Das heißt aber noch nicht, daß einem Wertrelativismus gehuldigt werden muß, der alles gut findet, was einmal in der Literatur möglich gewesen war. So hält Motteux den Leser durchaus zur Selbständigkeit an, die es ihm ermöglicht, auf der Grundlage seines eigenen Wertbewußtseins bestimmte Züge der überlieferten Literatur zurückzuweisen:

---

69 Vgl. Edmund Wilson, »The Historical Interpretation of Literature« [1940], *The Triple Thinkers*, Pelican Book A 550 (Harmondsworth, 1962), 288–303.

70 Über »das Verhältnis des Schaffenden zum herrschenden Geschmack« vgl. Levin L. Schücking, *Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*, 3., neu bearb. Aufl., Dalp-Taschenbücher Bd. 354 (Bern und München, 1961), 47–53.

71 George Watson (Ed.), *John Dryden, Of Dramatic Poesy*, I, 116.

72 Wie sehr sich die Leser von ihren Vorurteilen leiten lassen, bemerkt Pierre-Daniel Huet: »The song of Songs is a dramatic piece where the passionate sentiments of the bridegroom and the bride are expressed in a manner so touching and tender that we should be charmed with them if those expressions and figures were a little more in rapport with our genius, or if we could divest ourselves of that unreasonable prejudice that gives us a distaste of every-thing that differs never so little from our own customs.« Zit. nach Elledge (Ed.), *The Continental Model*, 190f.

> Those who would benefit themselves by the perusal of *Rabelais*, need not imitate his Buffoonry, and it is enough if it inwardly move us, and spread there such Seeds of Joy as will produce on all sorts of Subjects an infinite number of pleasant Reflections. In those places that are most dangerous, a judicious Reader will curb his Thoughts and Desires, considering that the way is slippery, and thus will easily be safe, with wise Reflections moderating his Affections.[73]

Letztlich bestimmt eben der Aufnehmende die Wirkung des literarischen Werkes; er schafft es neu und würdigt es entsprechend den eigenen Bedürfnissen und Erfahrungen, zu denen auch die Einsicht in die historischen Bedingtheiten des Werkes gehört. Motteux verwirft den Gedanken an eine gereinigte englische Fassung des Rabelaisschen Werkes durch den Hinweis auf das Ambiguose des Romans, das es dem Übersetzer unmöglich mache, das Reine vom Unreinen sauber zu trennen. So hat der Leser die entscheidende Verantwortung für den Einfluß des gefährlichen Werkes auf sich zu nehmen, denn

> Readers are often more blameable than Authors; and should, like Bees, gather Honey out of Poetical Flowers, instead of sucking the Poison, like Spiders. The Cause of the ill Actions of most Men is not in Books, but in the wicked Disposition of their Hearts: And the soft Melancholy with which the most chaste Romances often cloud the Mind, thus making way for violent Passions, is much more to be feared than a Work of this Nature.[74]

Trotz des Appells an die Verantwortlichkeit des Lesers abstrahiert also Motteux nicht von den spezifischen Eigenschaften des Rabelaisschen Werkes, die natürlich seine Wirkung bei der Leserschaft mit bedingen. Gefährlicher als die Derbheit und Obszönität Rabelais' scheinen ihm aber die Gehalte der üblichen Liebesromane, die den Geist ihrer Leser trüben können. Motteux sprach an anderer Stelle von der »pleasing Tartness« des Rabelaisschen Werkes, »[which] gives the whole such a Relish, that we ever feed on it with an eager Appetite, and can never be cloy'd with it«.[75] Im Gegensatz dazu bewirken die »chaste Romances« eine gefährliche Melancholie im Gemüt ihrer Leser und vor allem ihrer Leserinnen. Motteux geht nicht weiter auf diese andere Form des Romans ein;

---

[73] Motteux, *Preface*, cx.

[74] Motteux, *Preface*, cxiv. – In Clara Reeves *Progress of Romance* von 1785 erklärt Sophronia: »I am fond of melancholy stories.« Ihr erklärt dann die klarer denkende Euphrasia: »I do really think that books of a gloomy tendency do much harm in this country, and especially to young minds; – they should be shewn the truth through the medium of chearfulness« (II, 25). Vgl. dazu auch S. 261 ds. Arbeit.

[75] Motteux, *Preface*, xcviiif.

für ihn bedarf es nur dieses vergleichenden Hinweises, um die Vorzüge Rabelais' deutlich zu machen. Seine Lektüre empfiehlt er allerdings nicht der allgemeinen Leserschaft des Liebesromans, sondern lediglich dem »Man of Sense«,[76] der den besonderen Ansprüchen dieses einzigartigen Werkes gewachsen ist.

Motteux' Abhandlung über Rabelais' *Gargantua und Pantagruel* zeigt, daß man sich schon zu Ende des siebzehnten Jahrhunderts die Mühe machen konnte und durfte, Gehalt und Gestalt eines großen Werkes der Romanliteratur einer eingehenden kritischen Prüfung zu unterziehen. Dabei stand die Frage nach dem Gehalt des Werkes nur scheinbar im Vordergrund des Interesses, denn sie ließ sich nur beantworten, wenn man sich über die Gestalt des Werkes Klarheit verschafft hatte. So verlangt der Versuch, »the Meaning of that mysterious History«[77] zu entschlüsseln, Einsicht in den fiktionalen Charakter und das Ambiguose des Werkes. Motteux bediente sich zwar für seine Ausführungen über das Wesen des Romans der gelehrten Abhandlungen seiner Zeitgenossen, doch liegt seine Selbständigkeit darin, daß er die dort versammelten Kunstregeln zur Erfassung eines bestimmten Werkes der erzählenden Literatur anwandte, das von der Poetik bislang noch nicht eingeordnet werden konnte. Seine Untersuchungen überraschen durch die Fülle der Aspekte: Er sucht einmal das Werk auf Grund seiner Strukturelemente typologisch zu bestimmen, doch verwirft er die sich anbietenden Gattungsbezeichnungen zugunsten einer analysierenden Beschreibung der Form des Werkes, die er als eine einmalige, unwiederholbare Ausprägung der Erzähllliteratur in Prosa ausweist.[78] Er sucht ferner die Intention seines Autors zu erfassen, doch vermeidet er auch hierbei jede einseitige Festlegung zugunsten einer umfassenden Charakterisierung des Werkes als Literatursatire, Zeitkritik und allgemeine Menschheitssatire. Und er verweist schließlich auf die verschiedenen Verständnisebenen des Werkes, die sowohl aus seinem Kunstcharakter als auch aus seiner historischen Bedingtheit resultieren. Es gibt also keine einheitliche Leser-

---

[76] Motteux, *Preface*, cxv.

[77] Motteux, *Preface*, lxxxviii.

[78] Vgl. John Moore, »A View of the Commencement and Progress of Romance« [1797], *The Works of John Moore* (Edinburgh, 1820), V, 51: »The Pentagruel of Rabelais can hardly be classed among romances; it is of a nature so peculiar and extravagant, that it must stand by itself. In many parts it is unintelligible; but the author's chief intention seems to have been satire, particularly against the monks. The work has been much esteemed by some men of genius; it is unquestionably written with gaiety and wit, which, however, are not sufficient to compensate for its obscenity and grossness.«

schaft für den Roman; jeder Leser wird das Werk vielmehr nach seinen individuellen Voraussetzungen verschieden interpretieren.

Motteux' Vorwort zur englischen Rabelais-Ausgabe wurde von den Zeitgenossen mit Beifall aufgenommen; es fand auch bald Eingang in die französische Rabelais-Forschung.[79] Das neunzehnte Jahrhundert las Motteux' Rabelais-Interpretation in der Fassung, die John Dunlop für seine große *History of Fiction* – ohne Quellenangabe – angefertigt hatte. Sie bildet dort, zum Teil in wörtlicher Anlehnung an Motteux' Text, den Hauptteil seiner kritischen Würdigung der Werke Rabelais'.[80] Im allgemeinen interessierte man sich aber lediglich für die von Motteux vorgetragene »Entschlüsselung« des Inhalts. Seine literaturtheoretischen Bestimmungen wurden vergessen. Auch Cunninghams Monographie, die vier Zitate aus dem theoretischen Teil des Vorworts nebeneinanderstellt,[81] vermochte daran nichts zu ändern.

3. Das Vorwort zur Cervantes-Ausgabe von 1700/03

Die ersten beiden Bände von Motteux' Cervantes-Ausgabe erschienen im Jahr 1700.[82] Der Bedeutung des Werkes entsprechend hatte Motteux, der als Herausgeber und Übersetzer fungierte,[83] eine Ausgabe im Folioformat geplant. Das Erscheinen einer Neubearbeitung der ersten englischen Cervantes-Übersetzung[84] veranlaßte jedoch Motteux' Verleger, die neue Cervantes-Ausgabe schleunigst als Duodezausgabe auf den

---

79 Vgl. Cunningham, *P. A. Motteux*, 75–77. – »Today his exposition of the historical allegory is less highly appreciated ... it seems to have found a final refuge in the monumental variorum edition« (77).

80 Vgl. John Dunlop, *The History of Fiction* [1814], third ed. (London, 1845), 303–307.

81 Vgl. Cunningham, *P. A. Motteux*, 78.

82 The History Of the Renown'd Don Quixote De la Mancha ... Translated from the Original by several Hands: And publish'd by *Peter Motteux* ... London, ... M.DCC. – Band 3 u. 4 erschienen 1703. Eine zweite Aufl. ist nicht zu ermitteln (vgl. Cunningham, »Bibliography«, 328). Die dritte Aufl. erschien 1712; ihr folgten zahlreiche Auflagen bis in die Gegenwart.

83 Vgl. *The History of the Renown'd Don Quixote* (London, 1700), vol. I: »The Translator's Preface«. Hier zählt er namentlich die einzelnen (zum Teil aus dem Adel stammenden) Übersetzer auf: «Here I ought to own how much I am oblig'd to those worthy Gentlemen, some of whom have not only supply'd me with their Advice, but generously contributed otherwise to inable me to perfect this Undertaking.« [12] – Das Vorwort künftig zit. als Motteux, *Translator's Preface*.

84 *The History of the most Ingenious Knight Don Quixote de la Mancha ... Formerly made English by Thomas Shelton; now revis'd, corrected, and partly new translated from the original. By Capt. John Stevens*, 2 vols. (London, 1700).

Markt zu bringen. Motteux berichtet darüber in seinem Vorwort und weiß diesen Notbehelf geschickt als Vorteil auszugeben:

> This made the Bookseller think of casting this into four little portable Duodecimos; and indeed there is this Reason for't, that the Book being more for Diversion than Study, is therefore more proper for the Pocket than the Closet.[85]

Motteux empfiehlt also schon im Jahr 1700 Cervantes als Taschenausgabe; allerdings nicht aus preislichen Gründen, denn die eindrucksvolle Liste der aristokratischen Subskribenten zeigt, daß die Ausgabe für eine Käuferschicht geplant worden war, für die man keine preiswerten Bücher herzustellen brauchte.[86]

Cervantes' *Don Quijote* war im Gegensatz zu Rabelais' Hauptwerk bereits zweimal ins Englische übersetzt worden.[87] So mußte Motteux seine neue Übersetzung von den bereits vorliegenden absetzen:

> I have ingag'd to rescue the Hero of *Cervantes* out of the hands of his former Translators, and to set him at large to seek happier Adventures in a more proper Dress: for whatever a few People, who either take things upon trust, or can like nothing that's done in the Age in which they live, may say of the Old Version, 'tis granted by impartial Judges that the Language falls short of the Purity of the English Tongue, even of that time, and that it owes the little Reputation it has to the last Translation's being done so obscenely and ridiculously.[88]

Er begnügte sich aber nicht damit, die Fehler der früheren englischen Cervantes-Übersetzungen zu charakterisieren und die Überlegenheit

---

[85] Motteux, *Translator's Preface*, [15].

[86] Aufgeführt in Motteux, *Translator's Preface*, [15]. – E. Wolff stellt im Anschluß an die Beobachtung, daß der Adressat der Widmung von Fieldings *Tom Jones* dem Hochadel angehört, die These auf, daß der Autor dadurch auch für den Roman eine »gesellschaftliche Anerkennung zu erreichen« suchte (*Der engl. Roman im 18. Jh.*, S. 61). Das Beispiel Fielding ist unglücklich gewählt, denn Romane dedizierte man in England schon seit über einem Jahrhundert aristokratischen Mäzenen. Überdies ist die »gesellschaftliche Anerkennung« des Romans ein vielschichtiges Problem, das im siebzehnten und achtzehnten Jh. von den verschiedenen Gesellschaftsschichten verschieden behandelt wurde. Gerade die Oberschicht gehörte zu den ersten Befürwortern dieser neuen Unterhaltungskunst; das Bürgertum folgte in der Annahme des Romans nur dem Beispiel des Adels, wobei es die neue Literaturform freilich umgestaltete. – Wolff, der den historischen Befund ignoriert, meint abschließend: »Daß trotzdem der Roman in der Gesellschaft noch lange ein kryptisches [sic] Dasein führte, ist hinlänglich bekannt« (*ebd.*, 61).

[87] Vgl. Edwin B. Knowles, »Cervantes and English Literature,« Angel Flores and M. J. Benardete (Eds.), *Cervantes Across the Centuries* (New York, 1947), 267 bis 293.

[88] Motteux, *Translator's Preface*, [10].

der eigenen Übersetzung herauszustellen,[89] sondern er erläutert auch noch durch den Hinweis auf die »dramatische« Struktur des *Don Quijote* die besonderen Fähigkeiten, die der Übersetzer mitbringen muß. Er stellt ihn als einen Mann vor,

> who had some Genius for Comedy, and was able to suit his Stile to all the various Characters in this incomparable Work, which in short is in a manner a Dramatic Piece.[90]

Die »dramatische« Struktur des *Don Quijote* ergibt sich für Motteux – wie bei Rabelais' *Gargantua und Pantagruel* – aus den zahlreichen Personenreden dieses humoristischen Romans. Sie machen die Aufgabe des Übersetzers besonders schwierig. Er muß nämlich im Gegensatz zu dem Übersetzer einer historischen oder philosophischen Abhandlung verschiedene Stillagen beherrschen, und kann deshalb mit dem Dramatiker beziehungsweise mit dem Komödienschreiber verglichen werden, der jeder seiner Gestalten die ihrem Charakter gemäße Sprache verleihen muß.[91] Im Vorwort selbst nennt Motteux allerdings nur zwei Stiltypen, die er in seiner Übersetzung dem spanischen Original nachgeahmt habe:

> When the Knight or the Historian discourse of matters of Chivalry, you here will find their Expression dash'd with some antiquated or bombastic Words, as *Cervantes* has done, but no where else: his Stile being polite and modern wherever the Author speaks, or Men and Women of Sense are introduc'd.[92]

Wie Rabelais ist es auch Cervantes gegeben, die Wahrheit mit Lachen zu

---

[89] Besonders scharf geht er mit der »last Translation« ins Gericht, die Miltons Neffe John Phillips dreizehn Jahre zuvor veröffentlicht hatte: »[He] chang'd the Sense, ridicul'd the most serious and moving Passages, remov'd all the scandalous places in *London* into the middle of *Spain*, and all the Language of *Billingsgate* into the Mouths of Spanish Ladies and Noblemen.« (Motteux, *Translator's Preface*, [11]). – Phillips Übersetzung erschien u. d. T.: *The History of the most Renown'd Don Quixote ... Now made English according to the humour of our modern language* (London, 1687).

[90] Motteux, *Translator's Preface*, [10].

[91] Der Hinweis auf die »dramatische« Struktur des *Don Quijote* ist ihm so wichtig, daß er ihn auf S. [13] des Vorworts wiederholt: »In short, his Book is in a manner a Dramatic Piece, with great variety of Characters justly maintain'd by the nicest Rules of Art, his Stile generally following the nature of the Subject; and his Example is as just a Rule for the Stage as his Precepts.«

[92] Motteux, *Translator's Preface*, [12]. – Mit dem »Historian« ist wohl der von Cervantes im 9. Kapitel eingeführte arabische Geschichtsschreiber Sidi Hamet Benengeli, der »eigentliche« Verfasser des Romans, gemeint. – Über ihn vgl. das Kapitel »The Fictitious-Authorship Device« in Rileys Monographie *Cervantes's Theory of the Novel*, 205–212.

sagen, und Motteux »cannot forbear admiring his strange Art of moralizing with so facetious an Air«.[93] Im Unterschied zu seiner Rabelais-Interpretation, die *Gargantua und Pantagruel* vor allem als Zeitkritik und literarische Parodie würdigte, betont Motteux den überzeitlichen, allgemeinen Charakter der Satire Cervantes:

> Every man has something of *Don Quixote* in his Humor, some darling *Dulcinea* of his Thoughts, that sets him very often upon mad Adventures. What *Quixotes* dos [sic] not every Age produce in Politics and Religion, who fancying themselves to be in the right of something, which all the World tells 'em is wrong, make very good sport to the Public, and shew that they themselves need the chiefest Amendment.[94]

Hatte Cervantes in der Gestalt seines »Helden« einen Charakter geschaffen, wie er sich überall und zu allen Zeiten immer wieder verwirklicht, so gilt dies auch für die gegensätzliche Gestalt, die ihm in Sancho Pansa beigegeben ist. Er ist keine blutarme Karikatur einer bestimmten Person, sondern die »lebenswahre« Ausprägung eines ewig gültigen Menschentyps:

> What can be more full and comprehensive than the Humours of *Sancho*? Any man with half the Squire's Wit may read in this single Character the mean, slavish, and ungenerous Spirit of the Vulgar in all Countries and Ages ... The whole Multitude in little. The Antients had recourse to a supernatural many-headed Beast to express and signify the Rabble; but he makes Nature spin the Web out of her own Bowels, and shows us the Monster without frighting us with the *Hydra*.[95]

Motteux bezeugt hier weniger seine Vertrautheit mit der klassischen Mythologie als mit einem der Hauptwerke des protestantischen Schrifttums im siebzehnten Jahrhuntert, nämlich mit Sir Thomas Brownes *Religio Medici*. Sein Verfasser bekennt, daß er nur einen Feind verdammen könne,

> the Multitude: that numerous piece of monstrosity, which, taken asunder, seem men, and the reasonable creatures of GOD; but, confused together, make but one great beast, and a monstrosity more prodigious than Hydra.[96]

---

[93] Motteux, *Translator's Preface*, [13].

[94] Motteux, *Translator's Preface*, [9]. – Vgl. Dr. Johnsons *Rambler*-Essay No. 2 (24th March 1750): »when we laugh our hearts inform us that he [the knight of La Mancha] is not more ridiculous than ourselves, except that he tells what we have only thought.« Zit. nach der Auswahl der *Rambler*-Essays, Ev.Lib. No. 994 (London, 1953), 7.

[95] Motteux, *Translator's Preface*, [13f.].

[96] Sir Thomas Browne, *The Religio Medici and Other Writings*, Ev.Lib. No. 92 (London, 1906, last repr. 1959), 66.

Motteux »verfremdet« diese Anspielung auf Brownes *Religio Medici*, denn es konnte ihm nicht darum gehen, das Werk dieses liberalen Christen in der Vorrede zu einem Roman offen zu zitieren. So verweist er nur auf die Überlegenheit des modernen Romanciers, der zwar auch die Wahrheit wie die Alten in einem Bilde aussagt, aber in einem »richtigeren«, weil natürlichen Bild. Er erfindet keine übernatürliche Hydra, sondern zeigt die Häßlichkeit des Pöbels im Bilde des natürlichen Sancho und konfrontiert damit den Leser viel unmittelbarer mit der Wirklichkeit als der christliche Schriftsteller, der diese Wirklichkeit in der gelehrten Anspielung zu vermitteln sucht.

Die Komik des *Don Quijote* ist nicht zeitgebunden und bedarf deshalb auch nicht der historischen Erklärung wie die Satire Rabelais', bei deren Interpretation Motteux die Erhellung der zeitgeschichtlichen Anspielungen in den Vordergrund stellte und die allgemeine Gültigkeit der Satire nur gelegentlich erwähnte. Hier geht Motteux den entgegengesetzten Weg. Er verwirft jede enge satirische Auffassung des Cervantinischen Romans[97] und stellt dagegen dessen »Urbildlichkeit« in einer Deutlichkeit heraus, wie sie die Forschung erst für die romantische Cervantes-Interpretation annimmt.[98] Die Bedeutung des Romans sucht er zunächst durch die seit der Antike beliebte Spiegelmetapher zu erfassen: »his [Cervantes's] Book [is] an exact Mirror of Mankind«,[99] doch kann er die Wirksamkeit des Werkes nur paradoxal angeben: Er nennt es eine »dumb sort of Instruction« und verweist damit auf den Zeichencharakter und die Bildmächtigkeit der dargestellten Welt des Kunstwerks.

---

[97] Die auch im 18. Jh. noch oft wiederholte Auffassung, der Roman sei eine Satire auf die ritterliche Welt Spaniens, wird von Motteux schon abgelehnt: »Many men being still of opinion that the wonderful Declension of the *Spanish* Bravery and Greatness in this last Century may be attributed very much to his carrying the Jest too far, by not only ridiculing their Romantic Love and Errantry, but by laughing them also out of their Honour and Courage: But that this was far from the Author's Design, is very evident from his many noble Sentiments of Love and Honour through his Book.« (*Translator's Preface*, [14]).

[98] Vgl. W. Brüggemann, *Cervantes und die Figur des Don Quijote in Kunstanschauung und Dichtung der deutschen Romantik* (Münster, 1958).

[99] Motteux, *Translator's Preface*, [13].

SECHSTES KAPITEL

Zwei Grundtypen des Romans: »Romance« und »Novel«

1. Vorbemerkungen

Ian Watt und der »neue« englische Roman des achtzehnten Jahrhunderts

Über die sogenannte »minor fiction« der ersten Jahrzehnte des englischen achtzehnten Jahrhunderts ist wenig bekannt, denn die Literaturgeschichte hält unsere Kenntnisse im allgemeinen auf die Meisterwerke beschränkt.[1] Als solche gelten die Romane Defoes, Richardsons und Fieldings, deren Verfasser zugleich als Begründer der großen englischen Romantradition aufgeführt werden. Die kritische Diskussion über die Rangfolge, die seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts anhält, betrifft meist nur die beiden jüngeren Romanciers. In der Regel gilt Defoe, der älteste, als bloßer Vorläufer,[2] während Richardson und Fielding, in denen man die eigentlichen Begründer des englischen Romans erblickt, von ihren Anhängern jeweils an erster Stelle geführt werden.

Die Forschung hat nun in diesem Zusammenhang zwei Probleme zu lösen. Sie sucht einmal eine Erklärung für das historische Faktum zu finden, daß der große Roman gerade in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts entstand, und sie muß zweitens die literaturwissenschaftliche Frage klären, wie denn die neue Literaturform beschaffen war, die sich zu dieser Zeit etablierte. Zur Lösung des ersten Problems verweist die Forschung auf zeitgeschichtliche und soziologische Faktoren, die die Entfaltung des Romans begünstigten und zur Ausbildung einer zahlen-

---

1 W. F. Schirmer findet deshalb auch Bakers *History of the English Novel* »überausführlich«. – Vgl. seine *Geschichte der englischen und amerikanischen Literatur*, 3. Aufl. (Tübingen, 1959), I: »Einführung in die bibliographischen Hilfsmittel«, S. VII.

2 So zählt Walter Allen, *The English Novel* (London, 1954) die Romane Defoes zu den »Beginnings« (Kap. I) und eröffnet Kapitel II mit der Feststellung: »The first great flowering of the English novel began in 1740, with Richardson's *Pamela*.« – Lionel Stevenson, *The English Novel* (London, 1960) erörtert Defoes Romane in dem Kapitel »The Discovery of Realism« und beginnt das nächste Kapitel »The First Masterpieces« mit einer Würdigung Richardsons und Fieldings.

mäßig großen Leserschaft beitrugen, die aus verschiedenen Gründen gerade den Roman als die ihr angemessene Lektüre betrachtete.[3]

Die Lösung des zweiten Problems versucht die Forschung zumeist auf dem Umweg über eine Analyse des Zeitgeistes zu erreichen, da der Roman nach allgemeiner Auffassung, die Jean Chapelain schon 1620 auf dem Titelblatt seiner Übersetzung von Mateo Alemáns Schelmenroman *Guzmán von Alfarache* dokumentierte,[4] »auf das engste mit der Zeit verbunden«[5] ist, in der er entstand. Diese Auffassung wird von Ian Watt ausdrücklich bestätigt:

---

[3] Zum Roman-Lesepublikum des 18. Jh.s vgl. Q. D. Leavis, *Fiction and the Reading Public* (London, 1932), 118–150. – Die kulturpolitischen Thesen der Verfasserin beeinträchtigen den wissenschaftlichen Erkenntniswert dieser Monographie, in der das Kulturbewußtsein des Mittelstandes und der unteren Schichten der Gesellschaft im 18. Jh. glorifiziert werden. – Ian Watts »The Reading Public and the Rise of the Novel«, *The Rise of the Novel* [1957], Peregrine Books Y 25 (Harmondsworth, 1963), 36–61, enthält viele kulturhistorische Details, doch sind seine Angaben über den Umfang des Roman-Lesepublikums durch die Forschungen von R. M. Wiles, *Serial Publication in England before 1750* (C.U.P., 1957) und R. D. Mayo, *The English Novel in the Magazines* (Evanston, 1962) überholt worden. Beide Forscher zeigen, daß der Roman ein viel umfangreicheres Publikum hatte, als Watt annahm. – Leo Lowenthal erwähnt »Popular Novels« in dem weiteren Zusammenhang der »Debate Over Art and Popular Culture: English Eighteenth Century as a Case Study«, *Literature, Popular Culture, and Society*, Spectrum Book S-18 (Englewood Cliffs, 1961), 52–108. Das Buch liegt in deutscher Übersetzung vor: Leo Löwenthal, *Literatur und Gesellschaft*, Soziologische Texte Bd. 27 (Neuwied am Rhein und Berlin, 1964). – Löwenthals Ausführungen über den Roman sind der Sekundärliteratur (zumeist Tompkins, *The Popular Novel in England 1770–1800*) entnommen.

[4] Der zweite Teil seiner Übersetzung erschien u. d. T.: Le Volevr ov la Vie de Gvzman D'Alfarache. Povrtrait dv Temps et Miroir de la Vie humaine: ... A Paris, ... M.DC.XX. Chapelain erweitert hier den Untertitel des ersten Teils seiner Übersetzung (»Image de la vie humaine«), der wohl auf ein der spanischen Ausgabe beigegebenes lateinisches Epigramm zurückzuführen ist, in dem Guzman bekannte:

Sic speciem humanae vitae, sic praefero solus
Prospera complectens, aspera cuncta ferens.

(Text ds. Epigramms auch in den von Horst Baader hrsg. deutschen Übertragungen *Spanische*[r] *Schelmenromane*, Bd. 1, München, 1964, S. 79). – Auf die durch den Gebrauch der »Spiegelmetapher« (dazu vgl. E. R. Curtius, *ELLM*, 340f.) hergestellte Verbindung zwischen Schelmenroman und Komödie sei hier nur verwiesen. Chapelain hat dann in dem 1646 verfaßten Dialog »De la Lecture des Vieux Romans« die These, daß die Romane als gesellschaftliche Dokumente zu verstehen sind, breit ausgeführt. – Dieser Dialog bildete die Hauptquelle für Richard Hurds *Letters on Chivalry and Romance* (London, 1762), wie Victor M. Hamm, »A Seventeenth-Century French Source for Hurd's *Letters on Chivalry and Romance*«, *PMLA* 52 (1937), 820–828, nachweist.

[5] Paul Ernst, »Der europäische Roman« [1924], *Gedanken zur Weltliteratur* (Gütersloh, 1959), 47. – Francis Coventry schreibt in der an Fielding gerichteten Wid-

> Defoe, Richardson, and Fielding were no doubt affected by the changes in the reading public of their time; but their works are surely more profoundly conditioned by the new climate of social and moral experience which they and their eighteenth-century readers shared.[6]

Watt sieht daher die Romane der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts als eindeutiges Produkt des bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaftssystems und interpretiert die einzelnen Werke als Dokumente der ökonomischen und sexuellen Probleme ihres Zeitalters. Die Erklärung, daß die Romane aus einem zwar vielgestaltigen, im Grunde aber durchgehend bürgerlich-kapitalistischen Nährboden hervorgingen, wird dann durch die These erweitert, daß diese literarischen Formen demnach auch eine einheitliche Grundstruktur aufweisen müßten. Watt kann hierbei nicht auf Auskünfte der Romanautoren rekurrieren, denn

> neither they nor their contemporaries provide us with the kind of characterisation of the new genre that *we need*.[7]

Er bringt deshalb die bei der Interpretation zu berücksichtigenden »distinctive literary qualities of the novel«[8] auf einen gemeinsamen Nenner, den er vornehmlich an den Romanen Defoes und Richardsons[9] in geschickter Bezugnahme auf die empiristische Philosophie entwickelt, die das geistige Klima für den »Realismus« des neuen Romans im Sinne eines »full and authentic report of human experience«[10] mitschaffen half. Dieser gemeinsame Nenner, den er »formal realism« nennt, umfaßt nach Watt die wichtigsten inhaltlichen und formalen Wesensmerkmale des Romans der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, die ihn von den vorhergehenden Traditionen der Erzähllliteratur grund-

---

mung seines Romans *The History of Pompey the Little*, third ed. (London, 1752), S. v, ironisch von dem Romancier als dem »little paltry scribbler, who paints only the characters of the age, the manners of the times, and the working of the passions«.

6 Watt, *Rise of the Novel*, 7.

7 Watt, *Rise of the Novel*, 10. – Hervorhebung vom Verf. ds. Arbeit.

8 Watt, *Rise of the Novel*, 7.

9 Fielding wird auf Grund seiner Romantheorie, seiner Erzählform und seines Weltbildes als Traditionalist gekennzeichnet, der die neuen Möglichkeiten des Romans nur teilweise akzeptiert habe: »*Tom Jones* is only part novel, and there is much else – picaresque tale, comic drama, occasional essay« (Watt, *Rise of the Novel*, 300).

10 Watt, *Rise of the Novel*, 33. – Hierzu bemerkt Mark Roberts in seiner Besprechung von Watts Studie in *EC* 8 (1958), 432: »the kinds of ›authenticity‹ aimed at by the novelist on the one hand and the philosopher on the other are so different that one feels nothing but confusion can result from the assumption that they are the same.«

sätzlich unterscheiden und ihn damit als eine neue literarische Gattung ausweisen.[11]

Die literaturwissenschaftliche Frage, wie denn die neue Erzählliteratur in Prosa eigentlich beschaffen war, läßt sich aber nicht mit einer Formel beantworten. Die Wahrheit steckt, wie Watt selbst genau weiß, im Detail. Eine Erforschung der Details könnte also allein die Lösung der literaturwissenschaftlich relevanten Probleme erhoffen lassen. Die Details sind aber noch wenig erforscht, und Ian Watt verweist auf sie auch in dem Augenblick, da er die Schwierigkeiten erwähnt, die die literarhistorische Erklärung der Entstehung des englischen Romans zu überwinden hat. Die Forschung hat es in diesem Falle besonders schwierig,

> because Defoe, Richardson, and Fielding do not in the usual sense constitute a literary school. Indeed their works show so little sign of mutual influence and are so different in nature that at first sight it appears that our curiosity about the rise of the novel is unlikely to find any satisfaction other than the meagre one afforded by the terms ›genius‹ and ›accident‹, the twin faces on the Janus of the dead ends of literary history.[12]

Watt selbst befreit sich schnell aus dem Dilemma, in das die Forschung bei der Beobachtung des historischen Befundes geführt wird, indem er die angeblich allgemein verbindlichen Gattungsmerkmale des neuen Romans versammelt. Die Neugier, die gerne Genaueres über die Anfänge des englischen Romans erfahren wollte, wird durch die selbstgeschaffene Formel vom »formal realism« rasch befriedigt, und Watt nimmt dann den Sachverhalt, daß die Begründer des englischen Romans jeweils verschiedene Formen der Erzählliteratur in Prosa geschaffen haben, einfach als gegeben hin. Durch den bequemen Hinweis auf die besonderen Fähigkeiten dieser Autoren scheint dieser Sachverhalt hinreichend erklärt. Die zuvor diskreditierten Begriffe »genius« und »accident« werden also eilends rehabilitiert. Am eindringlichsten geschieht dies im Falle Defoes, über den Watt schreibt:

> Very few writers have created for themselves both a new subject and a new literary form to embody it. Defoe did both.[13]

Watts literarhistorische Methode ist symptomatisch für die allgemeine

---

[11] E. M. W. Tillyard weist die literarhistorischen Ansprüche, die Watt aus seiner Aufzählung einiger Spezifika der Romane der ersten Hälfte des 18. Jh.s ableitet, ganz entschieden zurück. Die Spezifika, die nach Watt die neue Gattung konstituieren, sind, wie Tillyard zeigt, weder neu, noch sind sie im Roman allein nachzuweisen. – Vgl. Tillyards Buch *The Epic Strain in the English Novel* (London, 1963), 197f.: Appendix A, »Ian Watt on the Novel Form«.

[12] Watt, *Rise of the Novel*, 9.

[13] Watt, *Rise of the Novel*, 139.

Auffassung von der Entstehung des englischen Romans im achtzehnten Jahrhundert. Die Romanforschung stützt die sorgfältige und aus gutem Grund immer wieder erneuerte Interpretation der Meisterwerke durch die ebenso sorgfältige Untersuchung ihrer zeitgeschichtlichen, philosophischen und soziologischen Voraussetzungen, sie läßt aber die literarischen Voraussetzungen tunlichst außer acht. Die Romanforschung hat sich der Deutung verschrieben und überläßt deshalb die literarische Tradition ihrer literarischen Texte den Romanhistorikern, die als bloße Sammler von Fakten kein besonderes Ansehen genießen.[14] Der Entwicklungsgedanke, der sonst in der Literaturgeschichte so beliebt ist, wird hier gar nicht gebraucht, und HERBERT SCHÖFFLERS merkwürdiger Aufruf,

> Man höre auf, für *Robinson Crusoe* allzu intensiv auf irgendwelche Romangattung als Vorbild oder Vorstufe hinzuweisen und bei *Pamela* sich um weltlich-literarische Vorstufen oder gar Vorlagen allzusehr zu streiten,[15]

ist lediglich die ungeduldige Variante der allgemeinen Vorstellung, daß die großen Romane der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts der literarischen Tradition ihrer Gattung so gut wie nichts verdankten.[16] MARK ROBERTS hält nach der Lektüre von Watts Monographie diesen Grundsatz der Romanforschung noch einmal ausdrücklich fest:

> The minor fiction of the eighteenth century engages one's attention for many reasons, but it has little to tell us about the rise and development of the novel as a form of literary art.[17]

Zum Teil mögen die Romanciers selbst die Einstellung der Forschung zur »minor fiction« dieses Zeitalters bewirkt haben.[18] Denn sowohl Richardson als auch Fielding verbanden mit dem Anspruch, mit ihren Werken eine neue Form des Romans geschaffen zu haben, die Ablehnung früherer Romantraditionen sowie des zeitgenössischen Unterhal-

---

14 F. W. Bateson nennt Bakers *History of the English Novel* »pedestrian and uninspiring«. – Vgl. sein Buch *A Guide to English Literature*, Anchor Books A 418 a (Garden City, New York, 1965), 6.

15 H. Schöffler, *Protestantismus und Literatur. Neue Wege zur englischen Literatur des achtzehnten Jahrhunderts* [1922], 2. unveränd. Aufl. (Göttingen, 1958), 167.

16 Schöffler vertritt auf Grund seines religionssoziologischen Ansatzes die extreme Position, daß es diese literarische Tradition für die Begründer des englischen Romans gar nicht gab. Er behauptet einfach: »Tatsache ist, daß weder Defoe noch Richardson Romanleser waren« (*Protestantismus und Literatur*, 152).

17 M. Roberts, »The Mode of the Novel«, *EC* 8 (1958), 429. – Watt begnügt sich mit der bloßen Feststellung: »I have not ... made more than incidental reference to the earlier traditions of fiction, nor to the more immediate precursors and contemporaries of my central figures« (*Rise of the Novel*, 7).

18 Vgl. W. H. McBurney (Ed.), *Four Before Richardson*, »Introduction«, xi.

tungsromans. Verwies er auf Vorbilder, so nannte Fielding lediglich berühmte Romanciers des Auslands wie Cervantes, Scarron, Lesage und Marivaux, und er schrieb in *Joseph Andrews* recht geringschätzig von »those persons of surprising genius, the authors of immense romances, or the modern novel and Atalantis writers«.[19] Auch Defoe wollte seine Romane nicht mit den gewöhnlichen Erzeugnissen der Romangattung verwechselt wissen und erklärt im Vorwort zum zweiten Teil von *Robinson Crusoe*:

> All the endeavours of envious people to reproach it with being a romance, ... have proved abortive.[20]

Und im Vorwort zu *Moll Flanders* sucht er seine Form des Romans von den üblichen »novels and romances« durch die Gattungsbezeichnung »private history« zu unterscheiden. Damit sollen aber keine Ansprüche auf eine initiatorische Bedeutung des eigenen Werkes erhoben, sondern lediglich der besondere Rang dieses Werkes betont werden. Er sieht vielmehr sein Werk im Gesamtzusammenhang der zeitgenössischen Romanproduktion:

> and *on this account* we must be content to leave the reader to pass his own opinion upon the ensuing sheets, and take it just as he pleases.[21]

Dies wird ganz deutlich im Vorwort zu seinem letzten, 1724 erschienenen Roman *The Fortunate Mistress*, in dem auf den angeblichen Wahrheitsgehalt dieser Veröffentlichung aufmerksam gemacht wird, der sie von »most of the Modern Performances of this Kind«[22] unterscheide. Einige dieser modernen literarischen Produkte, so versichert Defoe, »have met with a very good Reception in the World«,[23] und er wiederholt damit nur die bereits im Vorwort zu *Moll Flanders* getroffene Feststellung, daß »novels and romances« en vogue sind.[24]

---

[19] Henry Fielding, *Joseph Andrews*, 143 (= Bk. III, Ch. 1). – Fielding spielt hier auf einen der populärsten Romane der Zeit an, auf Mrs. Manleys *Secret Memoirs and Manners of several Persons of Quality, of Both Sexes from the New Atalantis* (London, 1709).

[20] Defoe, *Robinson Crusoe*, 1. – Schon im nächsten Absatz macht aber der »Herausgeber« das Zugeständnis, große Stücke der Geschichte könnten »invention or parable« sein.

[21] Defoe, *Moll Flanders*, World's Classics No. 587 [= Text der Erstausgabe von Januar 1722], (London, O.U.P., 1961), 3. – Hervorhebung vom Verf. ds. Arbeit. Defoes Vorwort macht deutlich, daß das Streben nach eigenständiger Benennung nicht ganz ernst gemeint ist. Vgl. dazu auch S. 81 ds. Arbeit.

[22] Ian Jack (Ed.), *Daniel Defoe, Roxana. The Fortunate Mistress* (London, O.U.P., 1964), 1.

[23] Ian Jack (Ed.), *Daniel Defoe, Roxana*, 1.

[24] Defoe, *Moll Flanders*, 3: »The world is so taken up of late with novels and romances, that it will be hard for a private history to be taken for genuine.«

Die literarische Tradition der Gattung Roman war also am Ende des siebzehnten und zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts bereits in ihrer ganzen Vielfalt da, und es gehört zu den mühsamen aber zugleich auch wichtigsten Aufgaben der modernen Romanforschung, die Hauptlinien dieser Tradition zu bestimmen, die vor allem aus französischen und spanischen Quellen gespeist wurden. Mühsam wird dieses Geschäft besonders durch die Tatsache, daß diese Traditionslinien gar nicht genau zu fassen sind, da sie bereits von dem unüberschaubaren Wust der zweit- und drittrangigen Unterhaltungsromane überwuchert wurden. Dies wiederum führte zu der bekannten Ablehnung der Romanliteratur durch die großen Autoren des englischen Romans im achtzehnten Jahrhundert. Das Urteil der großen Romanciers hat dann die Romanforscher, die sich um die historischen Zusammenhänge nicht bemühten, in die Irre geführt und zu verstiegenen Hypothesen über die Entstehung der englischen Romanliteratur verleitet. Wer jedoch den historischen Befund kennt, wird nüchtern argumentieren, denn ihm ist klar, daß auch die großen Romanciers nicht aus dem Nichts schaffen konnten. So wird man W. H. McBurneys Urteil folgen müssen, wenn er die Wirksamkeit der »minor fiction« der ersten Jahrzehnte des englischen achtzehnten Jahrhunderts betont und die großen Roman*autoren* auch als Roman*leser* vorstellt:

> Without a body of fictional publication sufficiently large, diffused, and (within admitted diversity) well-defined, it is hardly likely that the later authors would have found the novel worth the negative tributes of satire or repudiation. Nor is it likely that they would have turned to the genre as a means of expression if it had not already shown itself to be vigorously suited to the tastes of a large and expanding reading public. Two facts are evident: they had read novels before they wrote them, and the products of ›those persons of surprising genius‹ formed the only immediate native fictional background that they had. If one turns to the scores of histories, secret histories, lives, adventures, memoirs, accounts, and tales which appeared in the first four decades of the century and examines them with any degree of literary tolerance or antiquarian interest, it is evident that the main lines of eighteenth-century fictional development were implicit when Defoe was still a Tory spy, Richardson a printer's apprentice, and Fielding a schoolboy at Eton.[25]

McBurneys Hinweis auf die verschiedenen Ausprägungen der »minor fiction« verstellt allerdings den Blick auf die beiden Haupttraditionen des Romans am Beginn des achtzehnten Jahrhunderts, die mit »romance« beziehungsweise »novel« bezeichnet wurden. Ihnen beiden gehörte die Liebe des Publikums.

25 W. H. McBurney (Ed.), *Four Before Richardson*, »Introduction«, xii.

Sie waren besonders beim weiblichen Lesepublikum sehr beliebt, und wenn Addison im *Spectator* vom 12. April 1711 die »elegante« Bibliothek einer Dame der Gesellschaft beschreibt, so enthält sie selbstverständlich die englischen Übersetzungen der großen französischen »romances« ebenso wie »A Book of Novels« und »The New *Atalantis*, with a Key to it«.[26] Gotthard Heidegger hatte schon 1698 von den »*Romanten*« geklagt:

> Dise sind würcklich ein ohnendlich Meer worden ... Manchem ermanglet nicht an einem Wand-gestell voller *Romans*, aber wol an Bibel und Bettbuch. Mann- und Frauwen-Volk sitzt darüber / als über Eyern / Tag und Nacht hinein.[27]

Wohl erläutert Gottfried Wilhelm Leibniz im Jahre 1713 seinem fürstlichen Gönner: »niemand ahmet unsern Herrn beßer nach als ein Erfinder von einem schöhnen *Roman*«,[28] doch hatte sich Heidegger in seiner Ablehnung des Romans nie beirren lassen und rundheraus erklärt, »*Roman* sein verführerisch zur Geilheit«.[29] Diesem Thema widmet der Zürcher Geistliche dreizehn Kapitel seiner Schrift wider den Roman, deren Hauptanliegen schon 1660 von seinem englischen Amtsbruder Nathaniel Ingelo formuliert worden war: Romane der üblichen Art seien abzulehnen, denn

> their *chief Design* is to put fleshly Lust into long stories, and sometimes not without very unhandsome mixtures, tending only to the service of brutish Concupiscence, the nourishment of dishonourable affections, and by exciting in the Readers muddy fancies, to indispose them for their attendance upon God by their better part.[30]

Heideggers und Ingelos Hauptthemen blieben, wie der Roman selbst, auch im neuen Jahrhundert aktuell. Wenn daher Addisons Vetter Eustace Budgell die Leserinnen des *Spectator* am 29. April 1712 über die Gefahren des Wonnemonats Mai aufklären will, so darf auch ein

---

[26] Gregory Smith (Ed.), *Addison & Steele and Others. The Spectator*, 4 vols., Ev. Lib. Nos. 164/167 (London, 1945, last repr. 1958), I, 111f. (= Spectator No. 37).

[27] Mythoscopia Romantica: oder Discours Von den so benanten Romans, ... Verfasset von Gotthard Heidegger. Zürich ... 1698. Kap. X, S. 13. – Künftig zit. als Heidegger, *Mythoscopia*.

[28] »Leibnizens Briefwechsel mit dem Herzog Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel, mitgeteilt von E. Bodemann«, *Zeitschrift d. Hist. Vereins f. Niedersachsen*, Jg. 1888, S. 234 (= Leibniz an Herzog Anton Ulrich, 26. April 1713).

[29] Heidegger, *Mythoscopia*, »Register«. – Dieses Thema ist an erster Stelle aufgeführt. Ihm folgt: »Ihr ein grosser Wust in der Welt.« An dritter Stelle: »Ihre *definition*.«

[30] Bentivolio and Urania, In four Books. By N.I.D.D. London: ... MDCLX. »A Preface to the Reader, concerning the Design of this Book«, S. [3].

Hinweis auf den Roman – die gefährliche geistige Kost der Damenwelt – nicht fehlen:

> I shall also advise my fair Readers to be in a particular Manner careful how they meddle with Romances, Chocolate, Novels, and the like Inflamers, which I look upon as very dangerous to be made use of during this great Carnival of Nature.[31]

Diese ironisch-witzige Anspielung auf mögliche Folgen der Romanlektüre scheint Mrs. Manley in ihrer fiktiven Autobiographie, die sie zwei Jahre später vorlegt, aufgenommen zu haben. Eine der Gestalten dieses Romans gibt darin eine Charakterisierung der besonderen schriftstellerischen Fähigkeiten der Autorin:

> I have not known any of the Moderns in that Point come up to your famous Author of the *Atalantis*. She has carried the Passion farther than could be readily conceiv'd: ... Her *Young and innocent Charlot*, transported with the powerful *Emotion of a just kindling Flame, sinking with Delight and Shame upon the Bosom of her Lover in the Gallery of Books:* Chevalier Tomaso *lying at the Feet of Madam* de Bedamore, *and afterwards possessing Her in that* Sylvan *Scene of Pleasure the Garden;* are such Representatives of Nature, that must warm the coldest Reader; it raises high Ideas of the Dignity of Human Kind, and informs us that we have in our Composition, wherewith to taste sublime and transporting Joys: After perusing her Inchanting Descriptions, which of us have not gone in Search of Raptures which she every where tells us, as happy Mortals we are capable of tasting.[32]

Die literarische Kunst, die all das bewirken konnte, sollte nach Heideggers Meinung die Wende vom siebzehnten zum achtzehnten Jahrhundert kaum überleben.

---

[31] Gregory Smith (Ed.), *Addison & Steele and Others. The Spectator*, III, 148 (= *Spectator* No. 365).

[32] The Adventures of Rivella; or, the History Of the Author of the Atalantis. With Secret Memoirs and Characters of several considerable Persons her Contemporaries. Deliver'd in a Conversation to the Young Chevalier D'Aumont in Somerset-House Garden, by Sir Charles Lovemore. Done into English from the French. London, ... 1714, S. 76. – Vielleicht darf die These gewagt werden, daß Richardson den Namen der männlichen Hauptfigur in *Clarissa*, Lovelace, in bewußter Anspielung auf eine Figur aus Mrs. Manleys Romanen – Sir Charles Lovemore – gewählt hat. Richardson verfaßte ja seine Romane in bewußter Gegnerschaft zu den »novels« seines Zeitalters; er kündigte *Pamela* auf dem Titelblatt als eine Erzählung an, »which ... is intirely divested of all those Images, which, in too many Pieces calculated for Amusement only, tend to *inflame* the Minds they should *instruct*.«

2. Die beiden Haupttraditionen der Romanliteratur »Alter« und »neuer« Roman: »Romance« und »Novel« Untersuchungen zur Terminologie

Als Gotthard Heidegger im Jahre 1698 seine Streitschrift wider die »Romans« veröffentlichte, sagte er zugleich auch das baldige Ende dieser »kein-nützige[n] Lugen-Bücher«[1] voraus. »Ich darff auch kecklich weissagen«, heißt es in der »Zuschrifft« seines Werkes, »daß mit kurzem der *Periodus* diser Fabel-Bücher gar verlauffen seyn wird.«[2] Er hatte nämlich an den Romanen einen Schrumpfungsprozeß beobachten können, der seiner Meinung nach die völlige Auflösung dieser Gattung von Schriften einleitete; mit Genugtuung stellt er fest, daß die Franzosen, die den von ihm bekämpften Roman recht eigentlich geschaffen hatten, auch die neue Roman-Mode, die zur Selbstentäußerung führen werde, kreiert hatten:

> Die Französische Nation / obwol sie sich vor dem sehr piquiert hat eine Mutter / oder doch Eräufnerin / der Romans belobt zu werden / fangt an ihre *Delicatezza*, nach deren sie wenige Manieres lang behalten kan / auch hierinn zu-zeige[n] / fallet von denen langen Romans heut zu Tag ab / und bleibt allein noch über denen *petites histoires*, die den ersten Erfindungen ihrer vormahligen *Troubadorn* gleichen / und nähert damit der völligen *Antiquation*.[3]

Heidegger hatte aber den Geschmackswandel des Lesepublikums, das sich von den umfangreichen Romanen abwandte und kurzen Geschichten den Vorzug gab, völlig falsch interpretiert; die *petites histoires* stellten nicht den Abgesang einer verkümmernden Gattung dar, sie bezeugten vielmehr die Möglichkeit echter Regeneration, die zu einer neuen und noch viel umfassenderen Ausbildung der Romanliteratur im achtzehnten Jahrhundert führte.

Schon sechs Jahre bevor Heidegger seine Schlußfolgerungen aus dem scheinbaren Wankelmut der »Französische[n] Nation« zog, hatte William Congreve den von Heidegger beobachteten literarischen Sachverhalt im Vorwort zu seinem Roman *Incognita* (1692) beschrieben. Als angehender Literat – Congreve schrieb diesen Roman im Alter von einundzwanzig Jahren – beschränkte er sich allerdings auf die Deskription der romantypologischen Aspekte dieses Sachverhalts. Er wußte offenbar, daß sich in ihm eine Entwicklung der Romanliteratur offenbarte,

---

[1] *Mythoscopia*, »Zuschrifft«, [Bl.] iij[r].
[2] Heidegger, *Mythoscopia*, »Zuschrifft«, [Bl.] iij[v].
[3] Heidegger, *Mythoscopia*, »Zuschrifft«, [Bll.] iij[v] und iiij[r].

die zur Ausbildung zweier Grundtypen des Romans geführt hatte. Beide Grundtypen waren zwar schon längst literarisch realisiert worden; auch terminologisch unterschied man sie schon seit über einem Jahrhundert.[4] Wenn dennoch die programmatische Unterscheidung von »Romance« und »Novel« gerade zu Congreves Zeit besonders aktuell war, so hatte dies zwei gewichtige Gründe. Erstens, in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts vollzog sich ein literarischer Geschmackswandel, bei dem der Grundtypus »Novel« den Grundtypus »Romance«, der sich in der Mitte des Jahrhunderts mächtig entfaltet hatte, aus der Gunst des romanlesenden Publikums verdrängte. Congreve, der mit der Zeit ging und eine »Novel« verfaßte, fühlte sich gedrungen, die neue Form von der alten Form abzusetzen. Ein zweiter Grund konnte ihn noch veranlassen, beide Grundtypen sorgfältig zu trennen: Autoren wie Kritiker (und Verleger) hatten das Wort »Romance« als Oberbegriff zur Bezeichnung sämtlicher Erzeugnisse der Erzählliteratur in Prosa beibehalten. So wurde zum Beispiel die englische Übersetzung von Madame de Lafayettes Roman *Zayde, Histoire Espagnole* (1670) unter dem Titel veröffentlicht: *Zayde, A Spanish History. Being a Pleasant and Witty Novel* (1678).[5] Der Übersetzer erklärt aber seinem aristokratischen Mäzen, dem Duke of Grafton, in der Widmung: »It is a Romance«;[6] es nimmt daher nicht wunder, daß auf dem Titelblatt einer anderen Auflage dieser Übersetzung (aus demselben Jahr) der erläuternde Untertitel *»Being a Pleasant and Witty Novel«* durch den schlichteren Untertitel *»A Spanish History, or, Romance«* ersetzt wird.[7]

---

4 Das *OED* weist den Gebrauch des Wortes »Romance« als Bezeichnung für Erzählkunst seit dem 14. Jh. nach; die Bezeichnung des anderen Grundtypus wird von *OED* erstmals 1566 nachgewiesen: »PAINTER *Pal.Pleas.* Ded., In these histories (which by another terme I call Nouelles) he described the liues ... of great princes.«

5 ZAYDE, A Spanish History, BEING a Pleasant and Witty NOVEL. In two Parts, Compleat. Originally Written in *French,* By Monsieur SEGRAY. Done into English by *P. Porter,* Esq; LONDON, Printed by *T. Milbourn* for *William Cademan* at the *Pope's-Head* in the Lower-Walk of the *New-Exchange,* in the *Strand,* 1678. – Der Roman war unter Segrais' Namen erschienen.

6 ZAYDE, »The Epistle Dedicatory«, [Bl.] A 3[v]: »It is a Romance, but so like a True Story, that your Grace may reap by it the use and profit of a true History. It was a good *Tale* in *Monsieur Segrays* dress.« – Porters Widmung zeigt nicht nur die terminologische Variabilität der zeitgenössischen Romankritik, sondern bringt auch »novel« und »True Story« in Beziehung zueinander: beide Begriffe werden ja zur Erläuterung des besonderen Charakters dieses Romans verwandt.

7 ZAYDE. A Spanish History, OR, ROMANCE. Originally Written in French ... 1678. – Die zweite, verbesserte Auflage, London, 1690, übernimmt auch den Untertitel »Romance«.

Trotz der terminologischen Uneinheitlichkeit bei der Bezeichnung individueller Romane verband das englische siebzehnte Jahrhundert mit der Bezeichnung »Novels« feste Vorstellungen. Mit »Novels« bezeichnete man eine Sonderform der Erzählliteratur, in der Regel kürzere Erzählungen im Stile der Novellen Boccaccios und Cervantes'.[8] Entsprechend definiert dann Miltons Neffe Edward Phillips in seinem Wörterbuch von 1658:

> *Novels,* certain volumes of the Civil-law, in number 168. they were set out by the Emperour *Justinian* after the *Codex,* also certain little tales, or Romances.[9]

»Novels« werden also schon in diesem Wörterbuch, das als erstes englisches Wörterbuch die literarische Bedeutung des Begriffs »Novels« aufführt, als eine Sonderform der »Romances« betrachtet. »Romance« selbst wird ganz allgemein definiert als »a feigned history, from *Romant,* the most eloquent sort of *French,* or Roman, which hath heretofore been used to signifie anything written, or expressed eloquently«.[10] Edward Phillips begnügt sich hier also nicht mit der Definition, sondern versucht auch noch eine Herleitung des Begriffs »Romance« zu geben. Definition wie Etymologie schreibt er allerdings von seinem Vorgänger Thomas Blount ab, dessen *Glossographia* von 1656 als erstes englisches Wörterbuch die Etymologien der aufgeführten »Hard Words« anzu-

---

8 Vgl. *OED,* sb. ›Novel‹, 3.: »(Chiefly in *pl.*) One of the tales or short stories contained in such works as the *Decameron* of Boccaccio, the *Heptameron* of Marguerite of Valois, etc.; a short story of this type.«

9 Vgl. The new World of English Words: Or, a General Dictionary: Containing the Interpretations of such hard words as are derived from other Languages; ... Together with all those Terms that relate to the Arts and Sciences; ... Collected and published by E. P... London, ... 1658. – In der hier angegebenen Bedeutung (und vor dem Hintergrund der literarischen Beispiele im Stile Boccaccios u. a.) verwendet Milton das Wort »novel« in *Doctrine and Discipline of Divorce* (1643). Er erzählt dort den Mythos von Eros und Anteros und betont: »this is no mere amatorious novel« (*Milton's Prose Writings,* Ev.Lib. No. 795, S. 267). – Das *OED* führt diese Milton-Stelle irrtümlich als ersten Beleg für die Bedeutung (3.b.) von »novel« als »A fictitious prose narrative or tale of considerable length ...« an. Die in der Definition des *OED* geforderten Spezifika wie »length« und »plot of more or less complexity« treffen aber auf Miltons Beispiel gar nicht zu. Die These J. J. O'Connors: »There can be little doubt that Milton is using ›novel‹ in the sense of ›fiction‹ (i.e., a product of the imagination), a rare usage not recorded by the *OED* until 1762« (*NQ,* 1953, 478) bringt keine Alternative, da man den »novels« ohnehin meist Fiktionscharakter zusprach. Die zeitgenössische Definition Edward Phillips von »novel« als einer Sonderform von »romance« gleich »feigned history« hält den Fiktionscharakter der »novels« auch lexikographisch fest.

10 Vgl. The new World of English Words, Artikel »Romance«.

geben sucht.[11] Phillips »Romance«-Artikel gibt einen Auszug aus zwei Artikeln Blounts. Sie lauten:

> *Romance* (Span.) a feigned History, either in Verse or Prose in the Vulgar Language; the first news we heard of this word, was from a Poem writ in French by *John Clopinel* alias *Meung*, intituled *Le Romant de la Rose*, and afterward translated into *English* by *Geffery Chaucer;* but we now give the name *Romance* most commonly to a feigned History writ in Prose.
>
> *Romant*, the most eloquent French, or any thing written eloquently, was in old time termed *Roman*, of the *Roman*, or most eloquent Language. Hence *Le Roman de la Rose*, the *Romant* of the *Rose*: (In the confines of *Germany* and *Loraign*, the Language that is not *German* is at this day called *Romant*).[12]

Blount kam mit diesen Herleitungen der Begriffe dem gelehrt-historischen Interesse seiner Zeitgenossen entgegen. Wie unvollständig auch immer diese Herleitung war, die Bedeutung des Wortes »Romance« in der Gegenwart ist klar herausgestellt: »Romance [is] a feigned History writ in Prose.« Im selben Jahr erschien eine revidierte Auflage von John Bullokars *English Expositor*. Dieses 1616 zum ersten Mal erschienene englische Wörterbuch bringt erst in dieser Auflage eine Definition des Wortes »Romance«:

> *Romance*, Fabulous Books, as *Amadis de Gaule*, and the like; so called, because written in that tongue, which was corrupted out of Latine, or Roman; which we now call *French*.[13]

Als historisches Beispiel wird hier das Urbild des Ritterromans gewählt, der auch im siebzehnten Jahrhundert noch viele Leser fand. Erst in der folgenden, abermals revidierten Auflage von 1663 wird dann der Begriff »novels« aufgenommen: »*Novels.* Fables or short stories: also certain Volumes of the Civil Law.«[14] Wie in Edward Phillips Wörterbuch wird die Kürze als wichtigstes Charakteristikum dieser literarischen Form erwähnt. Dieses Charakteristikum wird auch noch in anderen

---

11 Eine Charakterisierung der einzelnen englischen Wörterbücher gibt DeWitt T. Starnes and Gertrude E. Noyes, *The English Dictionary from Cawdrey to Johnson 1604–1755* (Chapel Hill, 1946).

12 Vgl. Glossographia: Or A Dictionary, Interpreting all such Hard Words, ... With *Etymologies, Definitions*, and *Historical Observations* on the same ... By T.B. of the *Inner-Temple*, Barrester. London: ... 1656. – In sämtlichen Auflagen dieses Wörterbuchs (5. u. letzte Aufl., 1681) wird »novels« nur als juristischer Ausdruck angeführt.

13 Vgl. An English Expositor: Teaching the Interpretation of the hardest words vsed in our Language ... By I.B. *Doctor of Physicke*. London, ... 1656.

14 Vgl. An English Expositour, Or Compleat Dictionary: Teaching The Interpretation of the hardest words, and most useful terms of Art used in our Language ... Cambridge, ... 1663.

Wörterbüchern betont. So zum Beispiel in Elisha Coles *English Dictionary* (1676), in dem es heißt:

> *Novels,* 168 volumes of the Civil-law, added (by Justinian) to the codex, also little Romances.[15]

und in Edward Cockers *English Dictionary* (1704), in dem definiert wird: »*Novel, Novels:* new, little new Romances, also Volumes of the Civil law.«[16]

3. Zum Begriff »Novel«

Im Verlauf des siebzehnten Jahrhunderts wurde die Bedeutung des Begriffs »Novel« näher bestimmt. Nicht nur die Kürze wurde als Hauptkennzeichen dieser Erzählform festgestellt, man beschrieb auch weitere inhaltliche und formale Wesensmerkmale. Grundlage der theoretischen Bestimmungen war die vielgestaltige Entwicklung der Erzählform »Nouvelle« in Frankreich,[17] wo man die Anregungen der spanischen Novellistik aufgenommen hatte. Die französische Novellistik entwikkelte sich nun, wie F. C. Green und R. W. Baldner zeigen,[18] in Konkurrenz zu dem populären höfisch-historischen Großroman im Stile La Calprenèdes und der Madeleine de Scudéry. Im Verlauf ihrer weiteren Ausbildung verband sich die französische Novellistik mit der Tradition des spanischen Schelmenromans und des satirischen Romans, und so entstand als Antithese zum idealistisch-heroischen Großroman eine vielgestaltige Romanliteratur, die typologisch nur schwer festzulegen ist.[19] Da sie sich von dem idealistisch-heroischen Großroman grundsätzlich unterscheidet und in ihren Hauptcharakteristika dem Vorbild der Novelle

---

15 Vgl. An English Dictionary: Explaining The difficult Terms ... By *E. Coles,* School-Master and Teacher of the Tongue to Foreigners ... London, ... 1676.

16 Vgl. Cocker's English Dictionary: Interpreting The most refined and difficult words ... By *Edward Cocker,* the Late Famous Practitioner in Fair Writing and Arithmetick ... London, ... 1704. – Auf die Kürze als Hauptwesensmerkmal der »Novel« verweist auch noch Dr. Johnsons *Dictionary of the English Language* (1755); »Novel« wird dort definiert als »a small tale, generally of love«.

17 Merkwürdigerweise nimmt Walter Pabst in seiner Monographie über *Novellentheorie und Novellendichtung* (Hamburg, 1953) von der Entwicklung der französischen Novellistik im 17. Jh. keine Notiz. Er behandelt lediglich (isoliert) La Fontaines *Contes et Nouvelles en vers.*

18 Vgl. Frederick C. Green, »The Critic of the Seventeenth Century and His Attitude Toward the French Novel«, *MP* 24 (1926/27), 285–295; und Ralph W. Baldner, »Aspects of the *Nouvelle* in France Between 1600 and 1660«, *MLQ* (1961), 351–356.

19 Charlotte E. Morgan, *The Rise of the Novel of Manners* (New York, 1911; repr. 1963) unterscheidet deshalb zwischen »Anti-Romances« und »Novels«. Zu den »Anti-Romances« zählt sie selbst wieder drei Romantypen: den komischen

verpflichtet bleibt, wird sie dann von der späteren englischen Kritik summarisch als zweiter Grundtypus der Romanliteratur unter der Bezeichnung »Novel« geführt. Diese Bezeichnung muß dann immer – nach dem Vorbild Congreves – aus dem Gegensatz zum ersten Grundtypus »Romance« heraus definiert werden.

Paul Scarrons *Roman comique,* dessen erster Teil 1651 in Paris erschien, kann als Hauptwerk der gegen den höfisch-historischen Roman gerichteten Literatur angesehen werden. Scarron hielt selbstverständlich an der Gattungsbezeichnung »Roman« fest, da der Umfang seines Werkes die Bezeichnung »Nouvelle« nicht gerechtfertigt hätte.[20] Der *Roman comique* ist in diesem Zusammenhang in doppelter Weise interessant. Scarron folgt einmal in der Gesamtkonzeption seines Romans dem Beispiel der anti-idealistischen Gattung des spanischen Schelmenromans, und er gibt andererseits mit den in die Romanhandlung eingeschobenen Novellen, die er spanischen Vorlagen nacherzählt, gelungene Beispiele dieser in Konkurrenz zum Großroman sich entfaltenden Gattung der Erzählliteratur. Im einundzwanzigsten Kapitel des ersten Teils seines Romans greift er dann den höfisch-historischen Roman direkt an. Er läßt zunächst den jungen Ratsherrn die strengen dramatischen Regeln kritisieren; vom Theater kommt man dann auf Romane zu sprechen:

> The Counsellor affirmed, that nothing could be more divertive, than our Modern Romances, wherein the *French* excelled all other Nations: But for Novels, the *Spainiards* had an Art beyond us in contriving those little Histories, which are more useful, and more probable Patterns for us to follow, than those imaginary Heroes of Antiquity, who are sometimes the worse for being charactered too good. In fine, those Examples that are imitable, are to be reckoned at least more useful, if not more pleasant, than such as do exceed all probability and belief: And so he concluded, that if they could but compose as quaint Novels in *French,* as those written by *Michael de Cervantes,* who seldome brought any Princes on the Stage, they would soon grow as currant, as ever Heroic Romances have been.[21]

Roman, den Schelmenroman und »miscellaneous satires« (vgl. *ebd.*, 43–49). – Ihrer wenig befriedigenden Einteilung folgt dann Baker im 3. Bd. seiner *History of the English Novel* (London, 1929; repr. New York, 1961).

[20] Im 18. Jh. zählte man dann den Gesamtroman auf Grund seines »realistischen« Charakters zum Grundtypus »Novel«. Vgl. Clara Reeve, *The Progress of Romance* (1785), I, 114: »The first Novels in France were those of *Scarron,* who probably took the hint from *Cervantes.* – His Novels were soon buried and forgotten, his best work is called *le Roman Comique,* which I imagine he intended as a kind of Burlesque on the heroic Romance, for otherwise, it is more properly a Novel, than his other pieces.«

[21] Zit. nach der Neuausgabe der engl. Übersetzung von 1665, London, 1676, S. 98. – Über diese Ausgabe vgl. S. 176 ds. Kapitels. Französ. Text nach der von Émile

Mit einer einleitenden *Captatio benevolentiae*, es gäbe nichts Unterhaltenderes als einige moderne französische Romane,[22] sucht Scarron seinem Angriff auf eben diese Romane die beleidigende Spitze zu nehmen. Seine Liebe gehört aber den »petites histoires«, die man »Nouvelles« nennt. Ihre Vorzüge entwickelt er aus dem Vergleich mit den »romans héroiques«, wobei er die Natürlichkeit der Novellen der Wirklichkeitsferne der heroischen Romane entgegensetzt. Über die Kürze als Wesensmerkmal dieser Erzählkunst äußert er sich (abgesehen von ihrer Bezeichnung als »little Histories«) nur indirekt: Er läßt Roquebrune, den prahlerischen und dümmlichen Poeten, im Anschluß an das Gespräch über die Vorzüge der Novellen den Damen das Versprechen abgeben,

> he would write a Romance in Five Parts, every Part to contain ten Volumes, which should eclipse all the *Cassandra*'s, *Cleopatra*'s, *Polexander*'s, and *Cyrus*'s, though this last have the Sirname of the Grand, no less than the Son of *Pepin*.[23]

Sujet und Charaktergestaltung bewirken die Natürlichkeit der Novellen. Ihre Gestalten sind menschlicher als die übernatürlichen Helden der heroischen Romane; sie scheinen der Welt des Lesers zu entstammen und sprechen ihn dadurch unmittelbarer an als die unwirklichen Gestalten, die die fremde Welt der heroischen Romane bevölkern. Die Wirkung der Novellen auf den Leser kann größer sein als die der Romane, denn der Leser kann sich von den Vorzügen und Schwächen eines ihm nahestehenden Charakters belehren lassen, während er vor dem unerreichbaren Vorbild des fiktiven Romanhelden zurückschreckt oder es ignoriert.

Magne besorgten Ausgabe des *Roman comique* (Paris, Classiques Garnier, 1955), 130: »Le conseiller dit qu'il n'y avait rien de plus divertissant que quelques romans modernes; que les Français seuls en savaient faire de bons, et que les Espagnols avaient le secret de faire de petites histoires, qu'ils appellent Nouvelles, qui sont bien plus à notre usage et plus selon la portée de l'humanité que ces héros imaginaires de l'antiquité qui sont quelquefois incommodes à force d'être trop honnêtes gens; enfin, que les exemples imitables étaient pour le moins d'aussi grande utilité que ceux que l'on avait presque peine à concevoir. Et il conclut que, si l'on faisait des nouvelles en français, aussi bien faites que quelques unes de celles de Michel de Cervantes, elles auraient cours autant que les romans héroïques.«

[22] Schon im 13. Kap. hatte Scarron ein Lob auf den Roman eingefügt. Destin, die Hauptfigur des Romans, berichtet dort von seinem Erzieher, der die Romane nach anfänglicher Ablehnung sehr geschätzt hatte: »... après avoir dévoré les vieux et les modernes, il avoua que la lecture des bons romans instruisait en divertissant et qu'il ne les croyait pas moins propres à donner de beaux sentiments aux jeunes gens que la lecture de Plutarque« (*Roman comique*, 62).

[23] Scarron's *Comical Romance*, 99.

Ganz auf das Problem der Charakterdarstellung beschränkt, werden die Ansichten des jungen Ratsherrn im *Roman comique* von dem Erzähler der *Geschichte des Agathon*, einem geistigen Nachfahren Scarrons, in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts wieder aufgenommen. Er spricht ironisch von dem »Vortheil eines Romanendichters«, der »volle Freyheit hat, die Natur selbst umzuschaffen«,[24] und beklagt den Kunstrichter, der die Welt vergebens von der Wertlosigkeit der von diesen »Dichtern« geschaffenen Werke zu überzeugen versucht:

> Umsonst mag dann ein verdächtiger Kunstrichter sich heiser schreyen, daß ein solches Werk eben so wenig für die Talente seines Urhebers beweise, als es der Welt Nuzen schaffe; ... umsonst mag er beweisen, daß die unfruchtbare Bewunderung einer schimärischen Vollkommenheit, welche man nachzuahmen eben so wenig wahren Vorsaz als Vermögen hat, das äusserste sey, was diese wakere Leute von ihren hochfliegenden Bemühungen zum Besten einer ungelehrigen Welt erwarten können: Der weisere Tadler heißt ihnen ein Zoilus, und hat von Glük zu sagen, wenn ... die gesundere Beschaffenheit seines Gehirns nicht zu einem Beweise seines schlimmen Herzens gemacht wird.[25]

4. Scarrons *Roman comique* in England

Scarrons *Roman comique* war auch in England sogleich populär. Ein Eintrag im »Stationers' Register« vom 1. Dezember 1656 bezeugt einen ersten Übersetzungsversuch,[26] der allerdings nicht zum Druck gelangte.[27]

---

[24] C. M. Wieland, *Geschichte des Agathon. Unveränderter Abdruck der Editio princeps (1767). Bearbeitet von Klaus Schaefer* (Berlin, 1961), 113f. [in: Fünftes Buch, achtes Capitel]. – Dieses Kapitel erscheint in gekürzter Form als 6. Kap. des fünften Buches in der dritten und letzten Fassung des Romans (1794). Vgl. F. Beißner (Hrsg.) *Chr. M. Wieland, Ausgewählte Werke in drei Bänden*, Bd. II, 151–154.

[25] Wieland, *Geschichte des Agathon*, 114f. – Klaus Schaefer bemerkt in den »Erläuterungen« zu dieser Stelle: »im folgenden setzt sich Wieland vornehmlich mit dem engl. Dichter Samuel Richardson (1698–1761) und seinen Nachahmern auseinander« (*Beiheft zur ›Geschichte des Agathon‹*, Berlin, 1961, S. 18). – Schaefer beweist aber nur, wie wenig er die europäische Erzähltradition kennt. Wielands Polemik zielt gegen die gesamte idealistische Erzähltradition, d. h. insbesondere gegen die übernatürlichen Charaktere in den »Liebensgeschichten, Ritterbücher[n] und Romanen, von den Zeiten des guten Bischofs Heliodorus biß zu den unsrigen« (*Geschichte des Agathon*, 115). Hauptziel seiner Polemik ist dabei der Ritterroman und der heroische Roman.

[26] »*The Romance of Players*, written in French by the great Witt of these tymes Monsr. Scarron, under ye name of the *Romance Comique*. Translated into English & the scene altered by a person of quality.« – Zit. nach Arthur W. Secord, »Scarron's *Roman comique* and Its English Translators«, in: *›Robert Drury's Journal‹ and Other Studies* (University of Illinois Press, Urbana, 1961), 136.

[27] Zu diesem Übersetzungsversuch bemerkt John Davies of Kidwelly im Vorwort

Die erste englische Übersetzung erschien dann erst neun Jahre später unter dem Titel:

> The Comical Romance: Or a Facetious History of a Company of Stage-Players. Interwoven with divers Choice Novels, Rare Adventures, and Amorous Intrigues. Written Originally in *French* by the Renowned Scarron; And now Turned into *English* By J. B. *London*, ... 1665.[28]

Da diese Ausgabe ohne Widmung und Vorwort erschien, bereitete die Identifizierung des auf dem Titelblatt nur durch die Initialen J. B. ausgewiesenen Übersetzers große Schwierigkeiten. Erst Arthur W. Secord gelang der Nachweis, daß John Bulteel, ein wenig bekannter Schriftsteller, den *Roman comique* übersetzt hat.[29] Bulteel wird lediglich in Darstellungen über die Geschichte des englischen Romans als Verfasser eines heroischen Romans mit dem Titel *Birinthia* (1664) erwähnt.[30]

Eine Neuausgabe dieser Übersetzung erschien 1676 im Folioformat mit einem theatergeschichtlich interessanten Frontispiz.[31] Der Titel ist nur leicht verändert; Angaben über den Übersetzer fehlen.[32] Interessant

---

zu seiner Übersetzung von *Scarron's Novels* (London, 1665), [Bll.] A [1 v] und A 2[r]: »I am inform'd, that, some years since, a Person of Quality made it his recreation, to render part of that divertive Romance [i.e. *Le Roman comique*] into *English*, translating not only the *Work*, but also the *Scene*, out of *France* into *England*: And no doubt but the design would have taken infinitely well, had it been prosecuted. But e're he had compleated his Work, the Scene of our English Affairs was miraculously chang'd from Anarchy to Monarchy, and that person being highly engag'd in the Transactions happening upon his Majesties happy Restauration, there was such a stop put to what he had done therein, that it hath remain'd imperfect ever since.«

28 Baker, *History of the English Novel*, III, 41, gibt die Neuausgabe (1676) dieser Übersetzung als Erst-Übersetzung an. – Ebenso F. W. Chandler, *The Literature of Roguery*, I, 206. – Charlotte E. Morgan, *Rise of the Novel of Manners*, 44, gibt 1670 als Datum der Übersetzung an; in ihrer »Bibliography«, S. 186 (Nr. 239), ist das Werk aber unter den Veröffentlichungen des Jahres 1676 aufgeführt.

29 Vgl. A. W. Secord, *›Robert Drury's Journal‹*, 137–140; Secord stellt in einem »Appendix« (*ebd.*, 158–160) die spärlichen Angaben, die sich über Bulteel und seine Werke ermitteln ließen, zusammen.

30 Baker, *History of the English Novel*, III, 33, erwähnt nur den Titel des Romans und den Namen seines Verfassers. – Charlotte E. Morgan, *Rise of the Novel of Manners*, 35, äußert sich über den Inhalt dieses Romans; den Verf. kennt sie nicht. – Daß ihre Bemerkungen zum Inhalt völlig aus der Luft gegriffen sind, weist ihr ein Leser des Romans nach: vgl. Thomas P. Haviland, *The ›Roman de longue haleine‹ on English Soil* (Diss., Philadelphia, 1931), 126.

31 Frontispiz s. unter »Abbildungen«.

32 Scarron's Comical Romance: Or, a Facetious History of a Company of Strowling Stage-Players ... Written originally in *French*, By the Famous and Witty Poet Scarron, And now turn'd into *English*. London: ... 1676. – Vgl. A. W. Secord, *›Robert Drury's Journal‹*, 140: »the 1676 edition is, except for a few slight modifications, a word-for-word reprint of Bulteel's translation of 1665«.

wird diese Ausgabe durch eine 26 Seiten umfassende Fortsetzung des *Roman comique*. Über die Herkunft dieser Fortsetzung und ihren Verfasser konnte Secord nichts ausmachen, vielleicht war es Bulteel selbst.

Scarrons *Roman comique* endet (Zweiter Teil, 20. Kapitel) mit der Flucht des Advokaten Ragotin aus der Herberge, in der ihn ein Widder angegriffen hatte; der Wirt hält ihn aber zurück, um mit ihm abzurechnen. Hier setzt nun die englische Fortsetzung ein; sie führt das Kapitel bruchlos weiter. Ragotin, der nicht bezahlen kann, offeriert dem Wirt als Kaution das Manuskript einer »little History, or Novel, ... after the newest Mode of Writing«,[33] die ein Bekannter von ihm verfaßt habe. Natürlich will Ragotin diese Geschichte auch vorlesen: »The Novel of Millamant, or the Rampant Lady, as read by Ragotin« bildet dann das abschließende Kapitel des Buches. Die »Novel« selbst wird durch ein Vorwort eingeleitet, in dem der englische Verfasser gegen die Unnatur der französischen Tragödien und Romane polemisiert und die Vorzüge seines eigenen poetischen Versuchs erläutert. Er nennt zunächst seine Vorbilder:

> To be able to draw a Natural Representation, and give in Words an easie and expressive Character of the Actions of Mankind, hath alwaies been thought a Master-piece of Eloquence. Thence it proceeds, in my opinion, that we have so few of them, ... In the *Greek* Tongue, *Lucian;* in the *Latine, Petronius* and *Apuleius;* in the *Italian, Boccacio;* and in the *Spanish, Quevedo,* are, I think, the only Authors that have undertaken any thing of this nature, in the space of so many Ages.[34]

Der Verfasser stellt also seine Geschichte in eine Traditionsreihe, die man – sehr lose definiert – als die des humoristischen Romans bezeichnen kann. Trotz der humoristisch-satirischen Verfremdung der Wirklichkeit zeichnet sich diese Erzähltradition im allgemeinen durch Natürlichkeit der Darstellung und des Stils aus, die jedoch im einzelnen Falle jeweils genau zu bestimmen wäre. Selbst wenn sich aber nachweisen läßt, daß die angeführten Beispiele dem genannten Stilideal nicht immer entsprechen,[35] unterscheiden sie sich doch alle grundsätzlich von dem

---

[33] Scarron's *Comical Romance,* 226.

[34] Scarron's *Comical Romance,* 227.

[35] So schreibt zum Beispiel Rudolf Helm über den Stil des Apuleius: »Neben schlicht Erzählendem finden sich prunkvoll aufgeputzte Schilderungen, neben vornehmer Umgangssprache in den Gesprächen die einfache Ausdrucksweise des Volkes. Im ganzen überwiegt aber der Eindruck gesuchten Schwulstes und affektierter Worthascherei« (*Apuleius, Metamorphosen oder der goldene Esel,* lat. u. dt. v. R. Helm, Schriften und Quellen der Alten Welt, hrsg. von der Sektion für Altertumswiss. bei der deutschen Akademie der Wiss. zu Berlin, Bd. 1, 5. durchges. u. erweit. Aufl. (Berlin, 1961), 23.

Stilideal der heroischen Romane und der Dramen der *Cinq auteurs*, das der Verfasser der englischen Fortsetzung des *Roman comique* in schnellen Strichen entwirft:

> The *French* Nation, though very laborious in enriching their Language, and very ingenious in their Inventions, have nevertheless in the greatest glory of their Tongue, under Cardinal *Richelieu*, seemed to employ themselves more in the vain descriptions of *Romantique* Idea's, and the mistaken Pomp and Loftiness of *Tragical* Poetry, than in the easie expressing of Nature, and making Copies whose Originals we might meet with somewhere.
> Without doubt, it was a happy Age for Authors whose Eloquence was confined to no other Theam than their own Imaginations; but certainly it was a very Childish one, which could be pleased with the Descriptions of Valour beyond Probability, Beauty without Defect, and Vertue enemy to both Nature and Fortune.[36]

Er betont die Gemeinsamkeiten zwischen Roman und Drama in der Zeit des französischen Klassizismus und fordert von der neuen Prosakunst »Copies whose Originals we might meet with somewhere«.[37] Der Erzählkunst wird also ein neuer Gegenstand der Nachahmung zugewiesen, der den Erwartungen der Leser eines »reif« gewordenen Zeitalters entspricht:

> Now therefore that we are past our Infancy, and that *Romances*, like our Nurses Tales, seem as ridiculous to us, as they seemed pleasant when we were little: Nothing but what is natural and probable will go down with us. The French themselves, our first *Romantique* Masters, are convinced of this truth, and have given over making of the World otherwise than it was; are now come to represent it to us as it is, and ever will be.[38]

---

[36] SCARRON's *Comical Romance*, 227. – Vgl. Wieland, *Geschichte des Agathon*, 115: »Unter allen den übernatürlichen Charaktern, welche die mehrbelobten romanhaften Sittenlehrer in einen gewissen Schwung von Hochachtung gebracht haben, sind sie mit keinem glüklicher gewesen, als mit dem Heldenthum in der Großmuth, in der Tapferkeit und in der verliebten Treue.«

[37] Die moderne Kritik bescheinigt dann (in ähnlicher Formulierung), daß der neue Roman des 18. Jh.s diese Forderung erfüllte. So bemerkt Bonamy Dobrée über Defoes *Moll Flanders*: »Here we have the unvarnished (auto-)biography of a person anyone might meet in the street« (*English Literature in the Early 18th Century*, Oxford, 1959, S. 421).

[38] SCARRON's *Comical Romance*, 227f. – Diese Tendenz des Zeitalters zur »natürlichen Darstellung« stellt der anonyme englische Übersetzer von Huets *Traité de l'origine des romans* allgemein beim Roman fest: »As our Manners and People are refin'd, Romances also hold pace with us, and by the same degrees arrive to perfection. *Giants, Dragons*, and *Enchanted Castles*, which made so much noise in Romances of former times, are now no longer heard of. The Composers do now consult Nature, and endeavour to exhibit her true and lively Portraict in all their works« (*A Treatise of Romances and Their Original*, London, 1672, »The Trans-

Die Autoren der heroischen Romane fühlten sich lediglich der eigenen Phantasie verpflichtet und hatten die Erfahrungswirklichkeit willkürlich umgestaltet.[39] Die neue Prosakunst hat sich dagegen an der Natur zu orientieren und sie so darzustellen, wie sie von den Lesern selbst täglich erfahren werden kann, d.h. wie sie wirklich ist. Der Zusatz, »and ever will be«, bezeugt noch einmal die hier vollzogene Umkehrung der idealistischen Grundtendenz des heroischen Romans, der die Welt so darstellte, wie sie nie war, noch ist, noch jemals sein wird. Der englische Autor bestätigt dann die Initiative der Franzosen, »our first *Romantique* Masters«, die bereits auch die neue Erzählkunst beherrschten. Er nennt allerdings nur Bussy-Rabutins *Histoire amoureuse des Gaules* (1665), die auf Grund ihres satirischen Charakters den zuvor aufgezählten »famous Essaies of the Ancients« hinzugefügt werden kann. Sein eigener Beitrag, eine schwache Nachahmung Bussy-Rabutins, vermag in der plumpen Obszönität der Darstellung nicht an die Erzählkunst Scarrons und der spanischen Novellistik anzuknüpfen; die Kurzform und der Inhalt – satirische Beschreibung eines Dirnenlebens – reihen ihn aber in die Front der »Anti-Romances« ein. Die rhetorische Frage des englischen Autors mag daher berechtigt erscheinen:

> I know not whether I shall seem too bold, if to those famous Essaies of the Ancients, I dare adde this little Story of *Millamant;* for I think it comes as near them as any, except one we have had from the ingenious Marquiss *De Bussy Rabutin,* who may very justly challenge the honour of being the Knight that has delivered his Nation from the Charms of their Inchanted Castles.[40]

---

lator to the Reader«, [Bl.] A 3[r]). – Die Ablehnung der früheren Ritterromane führt aber noch zu keiner totalen Zurückweisung der *Romances* überhaupt, wie sie beim Verf. der engl. Fortsetzung des *Roman comique* zu beobachten ist. Der englische Huet-Übersetzer macht sich zwar im folgenden auch über die Romane der Scudéry lustig, doch fordert er keine grundsätzliche Umorientierung der Romankunst. Vgl. S. 78 ds. Arbeit.

39 Auch Johann Beer polemisiert in seinen *Teutschen Winter-Nächte*[n] (1682) gegen die »gedruckte[n] Historien, welche nur mit erlogenen und großprahlenden Sachen angefüllet, die sich weder nachtun lassen, auch in dem Werke selbsten nirgends als in der Phantasie des Scribenten geschehen sind.« – Zit. nach Richard Alewyn (Hrsg.), *Johann Beer, Die teutschen Winter-Nächte & Die kurzweiligen Sommer-Täge* (Frankfurt am Main, 1963), 206.

40 SCARRON'S *Comical Romance,* 228.

5. Furetières *Roman bourgeois*

Furetières *Roman bourgeois* (1666) setzt den von Scarron geführten Angriff auf den heroischen Roman fort.[41] Der Titel dieses Romans mußte den Zeitgenossen Furetières paradox erscheinen, denn sie erwarteten von einem Roman – falls er nicht bereits als »komischer Roman« vorgestellt war –, daß er die Abenteuer von hochgestellten Persönlichkeiten schildere. So kann zum Beispiel Roquebrune, der nur dem allgemeinen Publikumsgeschmack dienende Poet in Scarrons *Roman comique*, die Novellen des Cervantes nicht gut finden:

> He said very positively, that there could be no pleasure in reading of Romances, unless they contained the Adventures of Princes, yea and of famous Princes too.[42]

Furetière behält zwar die alte Gattungsbezeichnung »roman« bei, doch widerspricht sein »roman bourgeois« nicht nur im Gegenstand der Darstellung, sondern auch in der Handlungsführung dem von der Gesellschaft geschätzten Großroman im Stile der Scudéry. Denn Furetière gibt gar keinen echten »roman«, der ja nach allgemeiner Auffassung dem Gesetz der Einheit der Handlung verpflichtet sein muß, sondern eine Reihe willkürlich zusammengestellter Geschichten, die lediglich im ersten Teil des *Roman bourgeois* durch eine Hauptfabel etwas verbunden sind. Das Gesetz der Einheit der Handlung, das die kunstvolle und logische Verbindung der einzelnen Handlungsteile bewirken soll, wird von Furetière unter Berufung auf die Wirklichkeitstreue seiner Darstellung abgelehnt, denn

> this linking intrigues one within another, may be very becoming and heroick in Fabulous Poems, where one may clip and cut at his pleasure; it is easie to bumbast them with different Fancies, tacked together with Romantick Thred, according to the Genius or humor of the Inventor: but it is not so with this most faithful Relation, to which I only give form, without any alteration of the matter. It is made up of little Stories and

---

41 Das Werk erschien u. d. T.: Le Roman Bovrgeois. Ovvrage Comique. A Paris, ... M.DC.LXVI, Avec Privilege dv Roi. – Zit. wird nach der von Georges Mongrédien für den »club du meilleur livre« besorgten Ausgabe (Paris, o.J., [1955]). Künftig zit. als *Roman bourgeois*. – Die Ähnlichkeit in Erzählhaltung und antiromantischem Inhalt mit Scarrons *Roman comique* veranlaßte den anonymen englischen Übersetzer des *Roman bourgeois*, das Werk Scarron zuzuschreiben. So erschien die Übersetzung unter dem irreführenden Titel: Scarron's City Romance, *Made English* .. In the Savoy, ... 1671. Künftig zit. als City Romance.

42 Scarron's *Comical Romance*, 98f. (= 1. Teil, Kap. 21). – Magne (Ed.), *Roman comique*, 130: »Il dit fort absolument qu'il n'y avait point de plaisir à lire des romans s'ils n'étaient composés d'aventures de princes, et encore de grands princes.«

> Adventures happened in several Quarters of the Town, that have nothing in common; which yet I draw as near one another as is possible for me, but leave the care of their Connection to him that binds the Book.[43]

Die phantasievolle Ausschmückung und kunstgerechte Verknüpfung der einzelnen Episoden ist Sache der »poemes héroiques et fabuleux«. Furetière bezeichnet damit nicht nur die epischen Gedichte, sondern auch die heroischen Romane seiner Zeitgenossen, denn »Romances« sind, wie er auf der ersten Seite seines Romans konstatiert, »Poems in Prose«.[44] Da er ein Gegenstück zu den Großromanen schreibt, verzichtet er auf die übliche romanhafte Ausschmückung der einzelnen Begebenheiten; er verzichtet auch auf den künstlich herbeigeführten Zusammenhang des Romangeschehens und beteuert ironisch, daß sein Werk die Einheit der Handlung aus den Händen des Buchbinders empfängt. Sein »Roman« ist also lediglich eine Ansammlung von »petites histoires«:

> Take them therefore, if thou pleasest, for distinct Stories, and require neither observation of time nor place, nor one Hero predominant thorow the whole Piece ... and if thou findest not the great regularity thou lookest for, know the fault is not in the Work but Title. Call it no longer *Romance*, and as a Relation of particular Adventures, it will no longer offend thee.[45]

Der Autor stellt also selbst fest, daß seinem Werk der Romancharakter abgesprochen werden muß: dem Werk als Ganzem fehlen nicht nur die vom Drama zu fordernden Einheiten der Zeit und des Ortes, sondern auch die im kunstgerechten Roman befolgte Einheit der Handlung. So schlägt Furetière vor, sein Werk nicht mehr als Roman zu bezeichnen.

---

43 City Romance, 159f. – *Roman bourgeois*, 145: »cet enchaînement d'intrigues les uns avec les autres est bien seant à ces poemes héroiques et fabuleux où l'on peut tailler et rogner à sa fantaisie. Il est aisé de les farcir d'épisodes, et de les coudre ensemble avec du fil de roman, suivant le caprice ou le genie de celuy qui les invente. Mais il n'en est pas de mesme de ce tres-veritable et tres-sincere recit, auquel je ne donne que la forme, sans alterer aucunement la matiere. Ce sont de petites histoires et advantures arrivées en divers quartiers de la ville, qui n'ont rien de commun ensemble, et que je tasche de rapprocher les unes des autres autant qu'il m'est possible. Pour le soin de la liaison, je le laisse à celuy qui reliera le livre.«

44 City Romance, 1. – Vgl. *Roman bourgeois*, 1: »Mais puisqu'un roman n'est rien qu'une poésie en prose, ...«

45 City Romance, 160. – Vgl. *Roman bourgeois*, 145: »Prenez donc cela pour des historiettes separées, si bon vous semble, et ne demandez point que j'observe ny l'unité des temps ny des lieux, ny que je fasse voir un heros dominant dans toute la piece ... Que si vous y vouliez rechercher cette grande regularité que vous n'y trouverez pas, sçachez seulement que la faute ne seroit pas dans l'ouvrage, mais dans le titre: ne l'appellez plus roman, et il ne vous choquera point, en qualité de recit d'aventures particulieres.«

Eine neue Gattungsbezeichnung kann oder will er nicht einführen; er nennt es deshalb ganz allgemein »a Relation of particular Adventures«. Als eine solche Erzählung hatte er sein Werk schon eingangs angekündigt:

> I will honestly and plainly tell you some little Tales or Gallantries happened amongst Persons that are neither Hero's nor Heroines, that neither defeat Armies nor subdue Kingdoms, but being honest People of an ordinary condition, fairly jogge on the High-way. Some of them shall be handsom, others ill-favored, some wise, others foolish, and of these I think the greater number.[46]

Furetière schreibt seinen *Roman bourgeois* in dauernder Auseinandersetzung mit der Praxis des heroischen Romans.[47] Von ihr weicht er nicht nur in der Form seines Werkes ab, sondern auch im Gegenstand der Darstellung. Den Musenanruf des epischen Gedichts parodierend, beginnt er sein »Prosagedicht« mit dem Satz: »I Sing the Amours and Adventures of certain Citizens of Paris of both Sexes,«[48] und er wendet sich anschließend gegen den Romananfang *medias in res*, wie ihn die komplex strukturierten Großromane lieben. Dieser Romananfang versetzt den Leser in eine künstliche Spannung, die dann durch zum Teil recht plumpe erzähltechnische Kniffe wieder gelöst werden muß. Furetière beschränkt sich dagegen auf das »ehrliche und einfache« Erzählen kleiner und – wie sich bald herausstellen wird – auch unzusammenhängender Geschichten, die nicht von Prinzen oder Helden handeln, sondern von einfachen Menschen, wie sie der Leser kennt.

Nur dieser Darstellungsgegenstand läßt sich satirisch behandeln, und daraus resultiert der grundsätzliche Vorzug dieser Prosakunst, den Furetière in einem »Avertissement du Libraire au Lecteur« erörtert. Der

---

[46] City Romance, 2. – Vgl. *Roman bourgeois*, 2: »je vous raconteray sincerement et avec fidelité plusieurs historiettes ou galanteries arrivées entre des personnes qui ne seront ny heros ny heroines, qui ne defferont point d'armées, ny ne renverseront point de royaumes, mais qui seront de ces bonnes gens de mediocre condition, qui vont tout doucement leur grand chemin; dont les uns seront beaux et les autres laids; les uns sages et les autres sots; et ceux-cy ont bien la mine de composer le plus grand nombre.«

[47] So reiht ihn auch Baker, *History of the English Novel*, III, in die Liste der »Anti-Romances« ein. Zum neuen Stil dieses Romans bemerkt Baker: »But the value of his work, even in the ephemeral cause of anti-romanticism, lies in his novel use of minute particulars to give an animated picture of the life before his eyes« (39).

[48] City Romance, 1. – Vgl. *Roman bourgeois*, 1: »Je chante les amours et les advantures de plusieurs bourgeois de Paris, de l'un et de la'utre sexe.« – Volker Klotz bespricht Furetières Romananfang in seinem Aufsatz »Muse und Helios. Über epische Anfangsnöte und -weisen«, in: Norbert Miller (Hrsg.), *Romananfänge. Versuch zu einer Poetik des Romans* (Berlin, 1965), 11–36; speziell S. 25f.

englische Übersetzer, der die Fiktion durchschaut, bezeichnet diesen angeblichen Hinweis des Buchhändlers einfach als »The Epistle«. Furetière geht in diesem »Avertissement« von dem allgemeinen Anliegen der Literatur aus, moralische Lehren auf angenehme und zugleich wirkungsvolle Weise vorzutragen. Direkte Belehrung kann ja bei den Menschen wenig ausrichten:

> Experience hath taught us the uselessness of Dogmatick Morals, and let good Maxims be never so often inculcated, they are observed with no less difficulty, than attended to with impatience: but when we see Vice made ridiculous, we amend, least we become objects of publick derision.[49]

Satirische Darstellungen scheinen am ehesten geeignet, das höchste Anliegen der Literatur, den Menschen zu bessern, zu verwirklichen. Furetière begegnet dann dem Einwurf ihrer Kritiker, daß sich die Satiren in der Hauptsache mit Unwichtigem und Bagatellen beschäftigten:

> But let us recollect how many preach great Vertues and decry great Vices, and how few reprehend ordinary defects, by how much more frequent, by so much more dangerous, since becoming habitual, we scarce ever take notice of them. Do we not daily meet infinite numbers of fantastick brains? impertinent, covetous, and cavelling, he and she busie-bodies; yet who minds them of their follies, unless Comedy and Satyr, which leaving to Divines and Magistrates the care of opposing crimes, employ themselves in correcting what is indecent and ridiculous.[50]

Die besondere Wirkung und der echte Nutzen der satirischen Darstellungen läßt sich genau demonstrieren. Gerade dadurch, daß sie sich mit scheinbar Geringem beschäftigen, können sie die kleinen Laster des Menschen entdecken und bloßstellen. Diese kleinen Laster sind aber, wie die Erfahrung lehrt, die Hauptlaster, die am weitesten verbreitet sind. So

---

[49] City Romance, [Bll.] A 2[rv]. – *Roman bourgeois,* xxvii: »On scait combien la morale dogmatique est infructueuse; on a beau prescher les bonnes maximes, on les suit encore avec plus de peine qu'on ne les écoute. Mais quand nous voyons le vice tourné en ridicule, nous nous en corrigeons, de peur d'estre les objets de la risée publique.«

[50] City Romance, [Bll.] A 2[v] und A 3[r]. – *Roman bourgeois,* xxvii: »Mais il faut considerer qu'il n'y a que trop de predicateurs qui exhortent aux grandes vertus et qui crient contre les grands vices, et il y en a tres-peu qui reprennent les defauts ordinaires, qui sont d'autant plus dangereux qu'ils sont plus frequens: car on y tombe par habitude, et personne presque ne s'en donne de garde.
Ne voit-on pas tous les jours une infinité d'esprits bourus, d'importuns, d'avares, de chicaneurs, de fanfarons, de coquets et de coquettes? Cependant y a-il quelqu'un qui les oze advertir de leurs défauts et de leurs sottises, si ce n'est la comédie ou la satyre? Celles-cy, laissant aux docteurs et aux magistrats le soin de combattre les crimes, s'arrestent à corriger les indecences et les ridiculitez.«

leistet die Satire mehr als die anspruchsvolle moralische Abhandlung, die nur ein begrenztes Publikum interessieren kann:

> For, as many stand in no need of Professors of Philosophy that cannot be brought up without School-Masters, so we rather want Censors of small faults, to which we all are subject, then of those great ones to which only the corruptest are liable; ... to which purpose Histories and Characters ought to be so suited to our Customs, that, we may believe, we discern in them the persons we daily frequent.[51]

Der Leser, oder wie Furetière auch sagt, »tout le monde«, ist gerade mit den kleinen Fehlern am meisten behaftet, während ihm »great Vertues« und »great Vices« gleichermaßen fremd sind. Die Literatur, die ihm nützen soll, muß ihm diese Fehler aufzeigen können, und dies bedingt, daß sie ihre Charaktere und Handlungen der Erfahrungswirklichkeit des Lesers zu entnehmen hat. Eine Literatur, die sich mit den einsamen Lastern und viel mehr noch mit den hohen Tugenden der Großen einer vergangenen Zeit beschäftigt, kann ihm wenig nützen.

Dieses Realismus-Programm ist soziologisch begründet, denn Furetière unterstellt, daß die ordinären, alltäglichen Fehler der »gewöhnlichen« Leute – »persons we daily frequent« – die allgemeinen Fehler der Menschen sind. Folglich ist nur die Literatur bedeutsam, die sich dieses Gegenstandes annimmt. Die »hohe« Literatur befaßt sich dagegen mit dem Partikulären, Esoterischen, und deshalb Irrelevanten. Ihr Stilideal ist ebenfalls soziologisch begründet: Sie zielt zunächst auf die soziale Gruppe der Aristokratie, die sie durch Beschreibung der Abenteuer ihrer Standesgenossen verherrlicht, im weiteren dann natürlich auch auf die Neugierde und das unverbindliche Unterhaltungsbedürfnis der sozial darunter liegenden Lesergruppen.[52] Ethisch relevant kann diese Literatur aber meist nur für die Mitglieder der Oberschicht sein, denen ihre soziale Position die Möglichkeit gibt, das in der Literatur vorgestellte Ideal auch in der Wirklichkeit nachzuahmen.

---

[51] City Romance, [Bl.] A 3[r]. – *Roman bourgeois,* xxviif.: »Et, comme il y a plusieurs personnes qui se passent de professeurs de philosophie, qui n'ont pu se passer de maistres d'escoles, de mesme on a plus besoin de censeurs des petites fautes, où tout le monde est sujet, que des grandes, où ne tombent que les scelerats ... Il faut pour cela que la nature des histoires et les caracteres des personnes soient tellement appliqués à nos mœurs, que nous croyions y reconnoistre les gens que nous voyons tous les jours.«

[52] Wenn Margaret Schlauch den historischen Befund, daß das elisabethanische Bürgertum feudalistische »romances« schätzte, unter der Rubrik »regressive phenomena« einordnet, so beweist dies nur, mit welcher Naivität die literatursoziolog. Betrachtung betrieben werden kann. (*Antecedents of the English Novel 1400–1600,* Warszawa and London, 1963, S. 164).

Der Gegenstand der künstlerischen Nachahmung bestimmt häufig auch seine Behandlung. Der niedere Gegenstand erlaubt dem Verfasser des *Roman bourgeois,* die Welt so zu zeigen, wie sie offenbar wirklich ist, und als persönlich engagierter Erzähler ihre Fehler humorvoll-satirisch darzustellen mit dem Ziel, diese Welt zu reformieren, oder wie Fielding es später ausdrückt, »to laugh mankind out of their favourite follies and vices«.[53] Der hohe Gegenstand verlangt dagegen von seinem Erzähler ehrfurchtsvolle Zurückhaltung;[54] er begünstigt die idealisierende Darstellung, die den dargestellten Gegenstand dann gerne außerhalb des Bereichs des Möglichen und des Wahrscheinlichen ansiedelt. Ein Romancier wie Fielding, der in seinen Werken eine wirklichkeitsgetreue und humorvolle Darstellung der Wirklichkeit gibt,[55] die den Leser ergötzen und zugleich belehren soll, kann daher den wirklichkeitsfremden Darstellungen des heroischen Romans französischer Provenienz nicht einmal mehr einen Unterhaltungswert zubilligen. So spricht er im Vorwort zu seinem ersten Roman, mit dem er an die spanische und französische »anti-romantische« Erzählkunst anknüpft, nur noch verächtlich von

> those voluminous works, commonly called Romances, namely, Clelia, Cleopatra, Astræa, Cassandra, the Grand Cyrus, and innumerable others, which contain, as I apprehend, very little instruction or entertainment.[56]

---

[53] Fielding, *Tom Jones,* I, »Dedication«, xvi.

[54] Zur Zurückhaltung des Erzählers im »hohen« Roman vgl. Wolfgang Kayser, *Entstehung und Krise des modernen Romans,* 3. Aufl. (Stuttgart, 1961), 9: »Der Erzähler spricht gleichsam als ein Anonymus, der keinen eigenen Standpunkt als Person hat. Er sucht keinen Kontakt mit dem Leser, er tritt nicht mit eigenen Meinungen hervor und er begleitet ebensowenig das Geschehen und die Figuren mit seiner persönlichen Anteilnahme.« – Kayser kann seine Beobachtungen über den engen Zusammenhang von humoristischem Roman und persönlichem Erzähler historisch nicht richtig einordnen: Unter Bezugnahme auf Wieland heißt es: »Diese neue Erzählprosa ist plötzlich da ... Die so beliebte Kategorie der Entwicklung scheint hier zu versagen« (15). Gleich darauf verweist er aber auf Wielands Vorbilder Fielding und Cervantes (*ebd.,* 15–17). Der romanhistorische Sachverhalt, daß der persönliche Erzähler gerade in *der* Romantradition geschaffen wurde, die sich im betonten Gegensatz zum »hohen« Roman entwickelte, war Kayser noch unbekannt.

[55] Vgl. *An Essay on the New Species of Writing Founded by Mr. Fielding,* 15f.: »Mr. *Fielding* ... thought the only way to make them [i.e. the Ladies] lay down *Cassandra,* would be to compile Characters which really existed, equally entertaining with those Chimæras which were beyond Conception. This Thought produced *Joseph Andrews,* which soon became a formidable Rival to the *amazing* Class of Writers; since it was not a mere dry Narrative, but a lively Representative of real Life. For chrystal Palaces and winged Horses, we find homely Cots and ambling Nags; and instead of Impossibility, what we experience every Day.«

[56] Fielding, *Joseph Andrews,* xvii. – Ian Watt, der in seiner Monographie die ro-

Wenn Handlung und Figuren des *Roman bourgeois* auch der Erfahrungswirklichkeit des Lesers entsprechen, so sind sie mit ihr doch nicht identisch. Furetière, der den Fiktionscharakter seines Werkes schon durch den *Roman*-Titel angekündigt hatte, betont nachdrücklich, daß diese fiktive Wahrheit der bloßen Tatsachenwahrheit überlegen ist:

> And, as an excellent Picture causes our admiration, though we have none for the person it represents; so, Fables well written and under borrowed Titles, make greater impression on us than true Names and real Adventures: for, he that in presence of a crooked man fains to be crooked, gives him greater sense of his burthen than the sight of another that hath indeed the same deformity.[57]

Diese Ausführungen über die spezifische Wirksamkeit poetischer Nachahmungen gehen von Aristoteles' *Poetik* aus, in der erklärt wird:

> Von denselben Gegenständen, die wir mit Unlust betrachten, sehen wir besonders sorgfältig angefertigte Abbildungen mit Wohlgefallen an.[58]

Was für das gut ausgeführte Porträt gilt, gilt auch für die poetische Nachahmung. Im Falle des satirischen Romans soll allerdings die nachahmende Darstellung – wie Furetières Beispiel des verwachsenen Mannes andeutet – beim Betrachtenden nicht freudige, sondern schmerzliche Empfindungen auslösen, die ihn – wie der satirische Schriftsteller hofft – zur Einsicht und zur Besserung bewegen. Diese Wirkung bleibt natürlich aus, wenn er sich auf den vorgezeigten Bildern nicht selbst erkennt: teils weil sie nicht seiner Erfahrungswirklichkeit entnommen sind, und teils weil er in ihnen lediglich Abbildungen seiner Bekannten wiederfinden will. Die Ursache für die letztere Art, sich dem Anruf der Kunst zu entziehen, liegt einmal in der mangelnden Einsicht des Betrachtenden in die eigenen Fehler, vor allem aber in der naiven Identifizierung der Nachahmung mit angeblichen Vorbildern. Hierzu scheint ihn allerdings die

---

mantheoretischen Äußerungen Fieldings ohne Kenntnis der Romanästhetik kommentiert, entdeckt hier «a new factor, ›instruction or entertainment‹, which is obviously a question of personal value judgements« (*Rise of the Novel*, 260). Fielding spielte natürlich auf die uralte Aufgabe der Dichtung an, nämlich zu belehren (nützen) und zu unterhalten (erfreuen).

[57] City Romance, [Bll.] A 3[rv]. – *Roman bourgeois*, xxviii: »Et comme un excellent portrait nous demande de l'admiration, quoy que nous n'en ayons point pour la personne dépeinte, de même on peut dire que des histoires fabuleuses bien décrites et sous des noms empruntez font plus d'impression sur notre esprit que les vrais noms et les vrayes advantures ne scauroient faire. C'est ainsi que celui qui contrefait le bossu devant un autre bossu luy fait bien mieux sentir son fardeau que la veue d'un autre homme qui auroit une pareille incommodité.«

[58] Aristoteles, *Dichtkunst*, 6 (in Kap. IV).

psychologische Erklärung, die Aristoteles für unsere Freude an nachahmenden Darstellungen vorbringt, aufzufordern. Aristoteles erklärt nämlich:

> Man betrachtet aber Bilder deshalb mit Vergnügen, weil bei ihrem Anblick ein Lernen, d. h. ein Schluß sich ergibt, was ein jegliches Bild vorstellt, nämlich daß dieser so und so sei.[59]

Aristoteles läßt aber in seiner *Poetik* keinen Zweifel daran, daß die Dichtung niemals bloß die empirische Wirklichkeit wiederholen soll.[60] Die nachahmende Darstellung besitzt ihrem Wesen nach Fiktionscharakter, und so sucht Furetière seinen Lesern den Gedanken, der *Roman bourgeois* sei ein bloßer Schlüsselroman, auszureden. Die Natürlichkeit der Darstellung mag zwar beim Leser den Eindruck erwecken, daß er die lebenden Vorbilder der dargestellten Charaktere bestimmen könne: Furetière macht ihn aber darauf aufmerksam, daß der Autor seine Gestalten nicht einfach von der Wirklichkeit abschreibt:

> I am sensible enough that reading this Romance, your first business will be to seek a Key, which yet the mixture of the wards will render useless; and when you suppose you see the Picture of one, you will find the Adventures of another.[61]

Er entnimmt sie zwar der Wirklichkeit, bildet sie aber um, vermischt sie, und schafft so imaginative Gestalten, die zugleich wirklichkeitsbezogen sind und den Leser lebensecht anmuten.[62]

---

[59] Aristoteles, *Dichtkunst*, 6 (in Kap. IV). – Vgl. die Übersetzung S. H. Butchers: »Thus the reason why men enjoy seeing a likeness is, that in contemplating it they find themselves learning or inferring, and saying perhaps, ›Ah, that is he‹« (*Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art. With a Critical Text and Translation of the Poetics*, Reprint of the 4th ed. [1907], New York, 1951, S. 15).

[60] Vgl. das Kapitel »Poetic Truth« in S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, 163–197.

[61] City Romance, [Bl. A 4 r]. – Vgl. *Roman bourgeois*, xxviii: »Je scais bien que le premier soin que tu auras en lisant ce roman, ce sera d'en chercher la clef; mais elle ne te servira de rien, car la serrure est mélée. Si tu crois voir le portrait de l'un, tu trouveras les advantures de l'autre.«

[62] Auch die Leser von Goethes *Werther* wurden gewahr, daß das Biographisch-Faktische keinen passenden »Schlüssel« für den Roman lieferte. Goethe berichtet über seine Schaffensweise im 13. Buch von *Dichtung und Wahrheit*: »Bei meiner Arbeit war mir nicht unbekannt, wie sehr begünstigt jener Künstler gewesen, dem man Gelegenheit gab, eine Venus aus mehreren Schönheiten herauszustudieren, und so nahm ich mir auch die Erlaubnis, an der Gestalt und den Eigenschaften mehrerer hübschen Kinder meine Lotte zu bilden, obgleich die Hauptzüge von der geliebtesten genommen waren. Das forschende Publikum konnte daher Ähnlichkeiten von verschiedenen Frauenzimmern entdecken, und den Damen war es auch nicht ganz gleichgültig, für die rechte zu gelten« (*Goethes Werke, Hamburger Ausgabe*, Bd. 9, Hamburg, 5. Aufl., 1964, S. 593).

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß Furetière die Merkmale der neuen, wirklichkeitsbezogenen und deshalb »anti-romantischen« Erzählkunst umfassend beschrieben hat. Seinen Kunstsinn bezeugt er auch dadurch, daß er im Gegensatz zu vielen Zeitgenossen und Nachfolgern[63] den Fiktionscharakter seiner Erzählungen betont.[64] Alle Spezifika der neuen Erzählkunst lassen sich nun aus zwei Hauptwesensmerkmalen herleiten – Kürze und unheroischer, »natürlicher« Darstellungsgegenstand –, die beide dasselbe Stilideal begünstigen. Die Kurzform unterbindet die komplizierte, figuren- und episodenreiche Handlungsführung ebenso wie die umfänglichen Beschreibungen von Gegenständen und Seelenkämpfen, die im heroischen Roman üblich sind. Die Einfachheit des Handlungsaufbaus bewirkt dann zusammen mit der Darstellung von Begebenheiten und Figuren aus der zeitgenössischen Wirklichkeit das Stilideal der neuen Erzählform: Die Begebenheiten und Charaktere bleiben innerhalb des Bereiches des Wahrscheinlichen, Möglichen und Natürlichen; die Sprache ist ungekünstelt, einfach, alltäglich. So erklärt zum Beispiel Perdou de Subligny im Vorwort zu seiner Romansatire *La Fausse Clélie* (1670): »I write almost in the same way as one might speak, without study or varnish;«[65] und er äußert sich zu dem Problem der Namengebung, das nach Ian Watts Ansicht erst fünfzig Jahre später im englischen Roman relevant wird.[66] Subligny überschätzt seine

---

63 Mrs. Behn versucht zum Beispiel den Wirklichkeitsbezug ihrer Geschichten dadurch zu erhöhen, daß sie die Begebenheiten und Personen als Tatsachenwahrheit ausgibt. So erklärt sie in der Widmung ihres Kurzromans *The Fair Jilt* (1688): »For however it may be imagin'd that Poetry (my Talent) has so greatly the Ascendant over me, that all I write must pass for Fiction, I now desire to have it understood that this is Reality, and Matter of Fact, and acted in this our latter Age« (*The Works of Aphra Behn*, ed. by Montague Summers, vol. V., Stratford-upon-Avon, 1915, S. 70).

64 Über das Gesamtproblem der Wahrheit des Romans im 17. und 18. Jh. handelt (allerdings ohne Furetière zu erwähnen) Vivienne Mylne, »Changing Attitudes Towards Truth in Fiction«, *Renaissance and Modern Studies* 7 (1963), 53–77.

65 Die engl. Übersetzung erschien u. d. T.: The Mock-Clelia. Being a Comical History of French Gallantries, And Novels, In imitation of Dom Quixote. Translated out of French. London, ... 1678. Zit. aus »The Authors Preface«, [Bl.] A 3[r]. – Das franz. Original wird zit. nach der Ausgabe: La Fausse Clelie. Histoire Francoise, Galante et Comique. A Amsterdam, ... M DC LXXI. »Preface«, [2]: »J'ay écrit à peu pres comme on pourroit parler sans étude & sans fard.«

66 Vgl. Ian Watt, »The Naming of Characters in Defoe, Richardson, and Fielding«, *RES* 25 (1949), 322–338. – Dasselbe Problem behandelt er auch in *Rise of the Novel*, 18–21.

Originalität, wenn er meint, daß er eine neue Schreibart inauguriert habe; unzweifelhaft gehört aber sein Werk zu der Erzähltradition, die sich aus der italienischen und spanischen Novellistik und dem komischen Roman entwickelt hat. Diese Traditionslinien stellt auch der englische Übersetzer, der den französischen Originaltitel verdeutlicht, auf dem Titelblatt seiner Ausgabe zusammen. Dem Darstellungsgegenstand entsprechend verwendet dann dieser Romantypus zeitgenössische Namen für die Charaktere und unterscheidet sich auch damit von der Praxis der höfisch-historischen Großromane. Subligny hält diesen Sachverhalt mit allem Nachdruck fest:

> It remains now that I speak to the new way of writing which may seem to be introduced by me. There are but few before me who thought upon giving French names to their Hero's. And it is to be feared that some Romantick heads finding the name of a Marquess of *Riberville, Mirestain, Franlieu,* and others, instead of that of a *Tyridates* or *Cleantes,* will at first sight commence an action against my Book. But I beg pardon of these nice and delicate Wits, if I make not, to comply with their humour, those whom I intend for French Gallants, Grecians or Arabians. I am a plain man and give everything its true name.[67]

Daß man in Frankreich schon seit längerem die beiden Grundtypen der Erzählkunst – »roman« und »nouvelle« – miteinander verglich, um ihre spezifischen Eigenschaften genau bestimmen zu können, beweisen die Definitionen, die Jean Regnault de Segrais in seiner Novellensammlung *Les Nouvelles françaises, ou les divertissements de la Princesse Aurélie* (1656) vorlegt. Aurélie bemerkt dort zu den Unterschieden der beiden Erzählformen:

> Il me semble que c'est la différence qu'il y a entre le roman et la nouvelle; que le roman écrit les choses comme la bienséance le veut et à la manière du poète; mais que la nouvelle doit tenir un peu davantage de l'histoire et s'attacher plutôt à donner les images des choses comme d'ordinaire nous les voyons arriver que comme notre imagination les figure.[68]

---

67 The Mock-Clelia, »The Authors Preface«, [Bll. A 3 v] und A 4[r]. – La Fausse Clelie, »Preface«, [3f.:] »Il me reste maintenant à parler de la nouvelle façon d'écrire, qu'il pourra sembler que j'ay introduite. Peu de gens avant moy s'estoient avisez de donner des noms François à leurs Heros. Et il est à craindre que quelques esprits Romanesques voyant un nom de *Marquis de Riberville, de Mirestain, de Franlieu, & autres,* au lieu de celuy d'un *Tiridate* ou d'un *Cleante,* ne fassent d'abord le procez à mon Livre. Mais je demande pardon à ces esprits delicats, si pour leur plaire je ne fais pas des Grecs ou des Arabes de ceux que je veux, faire passer pour des François un peu galans. Je suis un bon Picard qui appelle un chacun du nom qui luy est propre.«

68 [Jean Regnault de Segrais] Les Nouvelles Françoises, Ou les Divertissemens de la Princesse Aurelie. A Paris ... 1656, I, 240. – Walter Pabst erwähnt in

»Roman« und »nouvelle« werden also nach inhaltlichen und stilistischen Grundsätzen voneinander abgegrenzt, wobei der Erzähltypus »nouvelle« auf zeitgenössische beziehungsweise geschichtlich überlieferte Ereignisse festgelegt wird. Der Autor soll sie dann so darstellen, wie sie sich wirklich zugetragen haben. Den unterschiedlichen Umfang beider Erzählformen braucht Segrais nicht noch eigens zu erwähnen. Er ist bereits durch die Terminologie bezeichnet: »nouvelles« bedeuteten immer kurze Erzählungen.

Wenn Segrais die »nouvelles« auf die Geschichte verpflichten will, so ist »histoire« in diesem Zusammenhang als Gegenbegriff zu »imagination« aufzufassen: Segrais will damit andeuten, daß die »nouvelle« ein historisch verifizierbares Ereignis schildern soll.[69] Im Gegensatz dazu ist der poetisch überhöhte Darstellungsgegenstand des »roman« entweder ganz fiktiv oder teilweise der antiken Geschichte entnommen. Dieser Darstellungsgegenstand ist dem Vorstellungsvermögen der Mehrzahl der Leser völlig fremd und daher moralisch ohne Verbindlichkeit. Die Lückenhaftigkeit der antiken Überlieferung begünstigt zudem die Poetisierung.

7. Der Kurzroman und seine Leser

Der seit der Jahrhundertmitte aus der Erzählform »nouvelle« sich entwickelnde französische Kurzroman bevorzugt dann auch die Darstellung von Ereignissen und Abenteuern aus der jüngsten Geschichte. Die Charaktere entstammen den tonangebenden Kreisen der Aristokratie und des gehobenen Bürgertums. Der historische und soziale Hintergrund ist zwar nicht jedem Leser geläufig; er ist ihm aber doch viel näher und

---

seiner Monographie *Novellentheorie und Novellendichtung* die Novellentheorie Segrais' nicht. Im übrigen ist Pabst von den internen Konflikten der Gattung »Novelle«, deren Eigenständigkeit problemlos vorausgesetzt wird, derart fasziniert, daß er theoretische Bemühungen, die die Erzählform »nouvelle« gegen die Erzählform »roman« abgrenzen wollen, als solche gar nicht erkennt. Am deutlichsten zeigt sich dieser Sachverhalt an den – auch sachlich falschen – Bemerkungen über Scarron: »Novellen und Romane hat er [i.e. Scarron] als Formen nicht unterschieden, denn die Novellen der Spanier galten ihm nur als angenehm kurze Romane« (*ebd.*, 224).

[69] Ralph W. Baldners Festlegung auf das Zeitgenössische erscheint etwas eng: »Segrais is using the word history in a sense not generally current in his day: contemporary, not ancient. In this respect he is in complete agreement with a definite trend among earlier short-story writers to use contemporary incidents. This pronounced tendency may well have been influenced by the popular use of *nouvelles* as ›news‹« (»Aspects of the ›Nouvelle‹ in France between 1600 and 1660«, *MLQ*, 22, 1961, 352f.).

vertrauter als der des Ritter- und Heldenromans und ermöglicht dem Leser – ähnlich wie der Trivialroman unserer eigenen Gegenwart – die Identifizierung mit den dargestellten Charakteren.[70] Die heute zumeist völlig vergessenen Autoren machten sich über die Gattungsbezeichnung ihrer Produkte nicht viele Gedanken; vielfach verzichteten sie überhaupt auf eine Gattungsbezeichnung. Sehr beliebt war die unverbindliche Kennzeichnung der Werke als »Histoire«, die ja auch bei anderen Romantypen verwandt wurde.[71] Viele Kurzromane werden jedoch auf den Titelblättern ausdrücklich als »nouvelle« gekennzeichnet. Diese Gattungsbezeichnung wird dann in den meisten Fällen noch näher bestimmt: Am häufigsten werden diese Werke als »nouvelle historique« oder als »nouvelle galante« vorgestellt, man findet aber auch hybride Titelbildungen wie Brémonds *La Belle Turc, histoire nouvelle, amoureuse et galante* (1680) oder Bordelons *Arlequin, comédien aux Champs-Elisées, nouvelle historique, allégorique et comique* (1691).[72]

---

70 Entsprechend werden vom Publikum auch »lustige«, d. h. glücklich endende Geschichten bevorzugt. Zur Illusionsbereitschaft der Leser vgl.: Christian Weisens Kurtzer Bericht vom Politischen Näscher / oder Curieuse Fragen wie nehmlich Dergleichen Bücher sollen gelesen / und Von andern aus gewissen Kunst-Regeln nachgemachet werden. Leipzig / Bey Friedrich Groschuff / 1694. [zuerst Leipzig, 1680], S. 35f.: »Die Menschliche Gebrechligkeit lässet uns gemeiniglich zu keiner glückseligen Hoffnung kommen / und also bilden wir uns immer das ärgste ein: wenn nun irgend ein lustiges Exempel uns vor Augen kömmet / so vergessen wir aller Furcht / und bringen in der süssen Einbildung / gleich als in einem Traume / etliche Stunden zu / da wir uns alles Glücke mehr als möglich vorstellen. Und wen auch unser unvollkommener Zustand der Gedanken Lust wiedersprechen wil / so haben wir doch an diesem heimlichen Selbstbetruge ein solche Vergnügen / daß wir uns bey der nächsten Gelegenheit gar gern wieder fangen lassen. Und eben aus dieser Ursache werden die Liebs-Historien so begierig gelesen / absonderlich von jungen unverheyratheten Personen / welche sich in dem künfftigen Ehestande desto mehr Glücke versprechen / je mehr Lustigkeit durch ein frembdes Exempel ist möglich gemacht worden.«

71 Die Romanproduktion des französ. 17. Jh.s verzeichnet Ralph Coplestone Williams, *Bibliography of the Seventeenth-Century Novel in France* (New York, 1931; repr. 1965). – Das Werk ist lückenhaft; die bibliograph. Angaben sind nicht immer zuverlässig. Romantheoretisch naiv erklärt Williams im Vorwort: »The author has endeavoured definitely to exclude from the work ... all *nouvelles* which are too short to be classed as *romans* – (it will be noted that *nouvelles* of sufficient length to be classed as *romans* are included) – ...« (vii). Die zahlreichen Romantitel, die mit der Gattungsbezeichnung »Histoire« beginnen, zählt Williams auf den S. 299–308 in alphabet. Reihenfolge auf. »Histoire« findet sich aber auch häufig im Untertitel der verschied. Romantypen: berühmtes Beispiel ist Mlle de Scudérys Großroman *Clélie, histoire romaine*, 10 Bde. (Paris, 1654–1660). Der erste Band der englischen Übersetzung erschien bereits 1655 u. d. T. *Clelia. An Excellent New Romance.*

72 Vgl. Williams, *Bibliography*, 221 (Brémond) und 241 (Bordelon). – Vgl. auch die grundsätzlichen Bemerkungen zur Terminologie des Romans S. 115ff. ds. Arbeit.

Darstellungsgegenstände und stilistische Durchführung dieser zumeist etwa 150 bis 200 Seiten Duodezformat umfassenden Kurzromane sind höchst unterschiedlich. Immer wieder finden sich Anleihen bei dem idealistisch-heroischen Stilideal des traditionellen Großromans vom Schäferroman bis zum höfisch-historischen Roman im Stile der Scudéry. Die Autoren lassen sich aber auch von der Memoiren- und der Reiseliteratur sowie von der nicht-fiktiven Geschichtsschreibung inspirieren. Der Einfluß der Schwank- und Anekdotenliteratur, der italienischen Novellistik und des spanischen Schelmenromans zeigt sich in derb-realistischen, oft obszönen Schilderungen. Der Er-Roman mit auktorialer Erzählweise überwiegt; er enthält allerdings öfters Ich-Erzählungen von unterschiedlicher Länge. Daneben gibt es auch schon den selbständigen Ich-Roman und den Briefroman; letzterer erfreut sich seit dem Erscheinen der *Lettres portugaises* (1669) der besonderen Gunst des Publikums.[73] Die Stillage der Romane ist also durchaus uneinheitlich. Gleiches gilt auch für die Charakterisierungskunst: Zwar überwiegt die typisierende Charakterisierung, doch zeigt sich in vielen Romanen ein Interesse an individuellen Schicksalen und privaten Reaktionen, das von der verfeinerten Psychologie ihrer Autoren Zeugnis ablegt.[74] Die Mehrzahl der Romane bringt historische Darstellungen der europäischen Adelswelt, wobei der historische Horizont in der Regel nur die letzten hundert bis zweihundert Jahre umfaßt. Die gesellschaftliche Gesamtlage der eigenen Zeit wird dann ohne Bedenken auf die nicht weit zurückliegende geschichtliche Periode übertragen. Eine Gruppe von Romanen bevorzugt jedoch orientalische Schauplätze, teils um der bloßen »Neuheit« willen und teils wegen der Möglichkeit, dadurch die eigene Gesellschaft satirisch darzustellen. Dieser äußerst vielgestaltige, in Konkurrenz zum Großroman sich entwickelnde Romantyp hat nur ein künstlerisch überzeugendes Meisterwerk hervorgebracht: Madame de Lafayettes *Princesse*

---

[73] Sir Roger L'Estrange übersetzte das kleine Bändchen ins Englische und gab ihm den erklärenden Titel: *Five Love-Letters from a Nun to a Cavalier* (London, 1678). – Aphra Behn griff diese Anregung auf und veröffentlichte *Love-Letters betwixt a Nobleman and his Sister* (London, 1683). Vgl. James R. Foster, *History of the Pre-romantic Novel in England*, 21f. – Über die *Lettres portugaises* unterrichten F. C. Green, «Who Was the Author of the *Lettres Portugaises*?«, *MLR* 21 (1926), 159–167; sowie J. Larat, »Les *Lettres d'une religieuse portugaise* et la sensibilité francaise«, *Revue de Littérature comparée* 8 (1928), 619–639; und neuerdings Robert A. Day, *Told in Letters*, 32–38 (mit weiteren Literaturangaben, S. 217).

[74] Vgl. Max Freiherr von Waldberg, *Der empfindsame Roman in Frankreich. Erster Teil: Die Anfänge bis zum Beginne des XVIII. Jahrhunderts* (Straßburg und Berlin, 1906).

de Clèves aus dem Jahre 1678.[75] Künstlerisch bedeutsam sind noch die bereits erwähnten *Lettres portugaises* (1669) sowie die sieben Kurzromane, die Robert Chasles unter dem Titel *Les Illustres Françoises* (1713) vereinigt hat.[76] So müssen die Mehrzahl der Kurzromane in der zweiten Hälfte des französischen siebzehnten Jahrhunderts als Unterhaltungsromane bezeichnet werden, die für den schnellen Konsum durch ein vorwiegend stofflich interessiertes Publikum verfaßt wurden. Max Freiherr von Waldberg konstatiert deshalb etwas indigniert:

> Jeder Stoff ist gleich willkommen, da er durch eingestreute empfindsame Wendungen, durch historische Einkleidung oder mindestens durch einen Hinweis, daß er erlebt sei, sofort für einen starken Absatz hergerichtet werden konnte. Ein Roman jagt den anderen ... Einzeln und in Sammlungen werden diese Produkte einer durch Erwerbssucht angefeuerten Phantasie in die Welt geschleudert.[77]

Diese französischen Kurzromane, die zumeist in Frankreich und in Holland verlegt wurden, bezeichnen die erste große Entfaltung des westeuropäischen Unterhaltungsromans. Er war nicht nur im französischen Sprachbereich, sondern auch in Deutschland und in England sehr populär. Man las die Werke im Original, oft wurden sie auch unmittelbar nach ihrem Erscheinen ins Deutsche und ins Englische übersetzt.[78] Besonders

---

75 Zu Recht weist aber Gerhard Hess auf den »Mischcharakter« dieses Romans hin. Vgl. Nachwort zu G. Hess (Hrsg.), *Marie Madeleine de La Fayette, Die Prinzessin von Clèves,* Sammlung Dieterich, Bd. 18 (Wiesbaden, 2. Aufl., 1949), 229. – Die Bezeichnungsversuche der mod. Literaturwiss. spiegeln diesen »Mischcharakter« der Erzählung wider. Jürgen von Stackelberg erwägt drei Möglichkeiten: »historischer« bzw. »psychologischer« bzw. »moralistischer Roman«. Vgl. sein Essay »zum Verständnis der Werke«, in: *Madame de Lafayette, Die Prinzessin von Cleve. Die Prinzessin von Montpensier,* Rowohlts Klassiker d. Lit. u. d. Wiss., Bd. 28 (Hamburg, 1958), 165f.

76 Vgl. Robert Chasles, *Les Illustres Françoises. Édition critique publiée avec des documents inédits par Frédéric Deloffre,* 2 Bde. (Paris, 1959). – Die zeitgenöss. engl. Übersetzung von Chasles' »Histoires véritables« (Untertitel) besorgte Penelope Aubin, die ihrer Ausgabe (*The Illustrious French Lovers; Being the True Histories of the Amours of several French Persons of Quality,* 2 vols., London, 1727) eine Paraphrase der »Vorrede des Autors« beifügte. Der Wahrheitscharakter der Geschichten wird betont: »The Reader, says our Author, will not here find any of those strange and surprizing Accidents and Turns of Fortune which we are frequently entertain'd withal, in fictitious Stories and Romances, because here is nothing but what is really true and natural« (»The Preface«, I, S. xii). – Zu Chasles' Werk vgl. auch das »Vorwort« von Hans Hinterhäuser in einer neuen deutschen Fassung *Die illustren Französinnen* (Karlsruhe, 1965), S. V–XV.

77 Max Frhr. v. Waldberg, *Der empfindsame Roman,* 182.

78 Robert A. Day verweist in diesem Zusammenhang besonders auf die ökonomischen Grundlagen des Übersetzungsgeschäfts (*Told in Letters,* 28).

einige Londoner Verlage pflegten das Übersetzungsgeschäft, und manche Titel scheinen sogar von französischen Literaten eigens für ein englisches Publikum verfaßt worden zu sein. Angesichts der internationalen Popularität sowie der Uneinheitlichkeit der Themen und der literarischen Qualität dieser Werke muß es schwerfallen, einen speziellen Grund für das Aufkommen dieses modernen Romantyps anzugeben. Werner Krauss beobachtet zum Beispiel die Kurzform des modernen Romans und stellt dann die These auf:

> Damit ist festgestellt, daß um die Jahrhundertwende eine ganz neue Mentalität aufkam. Neue, literarisch bisher unerreichbare Lesermassen verlangten eine ihnen gemäße Romankost. Je mehr das Leserniveau in der Richtung des Durchschnittsniveaus absinkt, desto untragbarer die langatmigen Romane, die eine tagfüllende Beschäftigung waren.[79]

Der Erklärungsversuch Werner Krauss', der die Entstehung des modernen Romantyps rund vierzig Jahre zu spät ansetzt, ist zu einseitig und gleichzeitig zu unverbindlich, als daß er literarhistorischen Aussagewert erhalten könnte. Gewiß verdankte der Roman seine zunehmende Popularität damals – wie zu allen späteren Zeiten – den neuen »Lesermassen«, die die Erzählliteratur als die ihnen zusagende Lektüre betrachteten. Kompliziert wird dieser selbstverständliche Sachverhalt jedoch durch die Tatsache, daß sich diese neuen Leser nicht nur aus verschiedenen Motiven dem Roman zuwandten, sondern daß sie sich selbst aus verschiedenen sozialen Schichten rekrutierten.[80] Der bewußte Kunstwille einiger weniger Autoren, ein allgemeiner Überdruß an Inhalt und Form der großen Romane;[81] der Propagandawert des Neuen, der sicherlich nicht nur viele potentielle Leser zum zeitweiligen Romankonsum

---

[79] W. Krauss, »Zur französischen Romantheorie des 18. Jahrhunderts«, H. R. Jauß (Hrsg.), *Nachahmung und Illusion*, 61.

[80] Vgl. Robert D. Mayos Kritik an den bisherigen Äußerungen der Forschung über das Lesepublikum des 18. Jh.s: »We should not, as we have sometimes been invited to do, oversimplify the 18th-cent. ›reading public‹. To a considerable degree it defies analysis. There were both vertical and horizontal lines of separation between readers that greatly complicate the picture of the general audience – which was monolithic in size but not in character. The various types of magazines are themselves testimony to the heterogeneity of the public taste, . . .« (*The English Novel in the Magazines*, 3).

[81] J. B. Heidler, *History of English Criticism of Prose Fiction*, 19–23, versammelt einige kritische Stimmen gegen die »romance«. Vgl. auch Baker, *History of the English Novel*, III, Chapter II: »The Anti-Romances and Other Counterblasts«, 38–49. – Samuel Pepys, der die Vorliebe seiner Frau für die Großromane der Scudéry nicht teilte (vgl. seinen Tagebucheintrag vom 12. Mai 1666), las die engl. Übersetzung einer Novelle Scarrons mit dem größten Vergnügen; am 15. Okt. 1660 schrieb er in sein Tagebuch: »Home, where I fell to read ›The Fruitless Pre-

veranlaßte, sondern auch manchen Leser der traditionsreichen Erzählform Epos zum leichteren Genre des Romans überwechseln ließ;[82] die offenkundigen Vorzüge der Kurzform, die selbst überzeugte Feinde der Romanliteratur zu schätzen wußten;[83] geschäftstüchtige Buchhändler und die Vorliebe der englischen Restaurationsgesellschaft für »galante« Lektüre – alle diese Faktoren zusammen bewirkten und begünstigten die Ausbreitung der neuen Romanliteratur weit mehr als ein von der späteren Literaturgeschichte postuliertes Leser- und Durchschnittsniveau. Dem historischen Befund läßt sich jedenfalls kein Hinweis entnehmen, daß der moderne Romantyp von einer bestimmten, tiefer stehenden soziologischen Gruppe gefördert wurde. So muß angenommen werden, daß der Kurzroman von den gleichen Adels- und Bürgerkreisen gelesen wurde, die zuvor den heroischen Großroman gelesen hatten und auch noch weiterhin lasen.[84] Die weibliche Leserschaft, die in der Hauptsache die heroischen Großromane protegiert hatte, erwärmte sich auch – wie die Vorreden und Widmungen bezeugen – für die Kurzromane. »It belongs properly to the Jurisdiction of the Fair Sex«, schreibt der Sieur de Préchac, einer der Hauptautoren des neuen Unterhaltungsromans, »to pass Sentence on Works of this Nature; and I have reason to believe my little Story ... will be kindly received«.[85] Der jugendliche Sir Wil-

---

caution‹, a book formerly recommended by Dr. Clerke at sea to me, which I read in bed till I had made an end of it, and do find it the best writ tale that ever I read in my life.« – Zur engl. Übersetzung der Novellen Scarrons vgl. J. E. Tucker, »The Earliest English Translations of Scarron's *Nouvelles*«, *Revue de Littérature comparée* 24 (1950), 557–563.

82 Über äußere und innere Faktoren des Geschmackswandels handelt Levin L. Schücking, *Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*.

83 Nachdem Gotthard Heidegger lange gegen die Schändlichkeit der Romanlektüre gepredigt hat, stellt er plötzlich fest: »Allein vermein ich auch zuwissen / daß das ganze *Drama* von rechtswegen also beschaffen seyn soll / daß man es auf einen Sitz durchlesen kan: ... Darum wer eben *Roman* schreiben wil / sollt sie entweder kurtz machen / wie die verschmizte Alte / oder in etliche vollkomne Handlungen eintheilen ...« (*Mythoscopia*, 89). Aus diesem Grunde verurteilt er auch Lohensteins Großroman *Arminius*: »Seine Erzehlungen sind (wie ich vermeine / auß Mißverstand der *Roman*-Gesetzen) so abscheulich vervierthеilt / ... daß sie das Gemüth ohne greuliche *fatiques* und abschleiffen das Gedechtnuß nicht zusamen schmiegen kan« (*ebd.*, 88).

84 Vgl. Benjamin Boyce, »The Effect of the Restoration on Prose Fiction«, *Tennessee Studies In Literature* 6 (1961), 77–83. – Boyce stellt die These auf, daß die Restauration der Monarchie den literarischen Erfolg der heroischen Romane verlängern half. Andererseits möchte er aber auch die Restauration für den Erfolg der »novels« verantwortlich machen (vgl. S. 82f.).

85 [Le Sieur de Préchac,] *The Heroine Musqueteer: or, the Female Warrier. A True History* (London, 1678), »Dedication«. Originalausgabe: *L'Héroine mousquetaire. Histoire véritable de Mme Christine, Comtesse de Meyrac* (Paris, 1677).

liam Temple übersetzte 1649 für seine Verlobte Dorothy Osborne, die als aufmerksame Leserin der zeitgenössischen Großromane in die Literaturgeschichte einging,[86] eine Reihe französischer Kurzromane;[87] und die Bemerkung Bakers, es sei merkwürdig, daß sich eine englische Liebhaberin der heroischen Romane auch eine Scarron-Übersetzung anfertigen ließ, beweist nur, wie starr die Vorstellungen sein können, die sich die späteren Generationen von dem literarischen Geschmack früherer Leser bilden.[88]

8. Der Kurzroman in England und Deutschland

Exkurs über den »galanten« Roman

Der historische Befund bezeugt einen eindrucksvollen Erfolg des französischen Kurzromans. Seine Wirkung reichte weit über die Grenzen Frankreichs hinaus. Die Mehrzahl der ausländischen Romanleser war allerdings des Französischen so wenig mächtig, daß sie die neue Romanliteratur nur in der eigenen Sprache genießen konnte. Die Verleger und Übersetzer, die zuvor schon die französischen Großromane mit erstaunlicher Eile dem englischen Publikum in der Landessprache vorgestellt hatten,[89] zeigten sich in diesem Falle noch leistungsfähiger: In rascher Folge erschienen in London[90] die zumeist recht flüssig geschriebenen eng-

---

[86] Vgl. Lionel Stevenson, *The English Novel* (London, 1960), 33–35. – F. P. Wilson nennt ihre Würdigung von Roger Boyles Roman *Parthenissa* (1654) »one of the earliest ... [and] one of the liveliest, critiques of an English work of fiction« (vgl. sein Buch *Seventeenth Century Prose*, Berkeley, 1960, S. 21). – Dorothy Osbornes Kritik im Brief an Temple vom 11. 2. 1654; Text bei: G. C. Moore Smith (Ed.), *The Letters of Dorothy Osborne to William Temple* (Oxford, 1928), 143.

[87] Temple entnahm sie François de Rossets Geschichtensammlung *Les Histoires tragiques de nostre temps* (1613), die in erweiterter Fassung mehrfach neu aufgelegt worden war. Temples Versionen wurden erst im 20. Jh. gedruckt in: G. C. Moore Smith (Ed.), *The Early Essays and Romances of Sir William Temple* (Oxford, 1930). Smith behandelt die Quellenfrage recht ausführlich (*ebd.*, 208–217).

[88] Vgl. Ernest A. Baker, *History of the English Novel*, III, 30.

[89] Dieser kulturelle Austausch zwischen Frankreich und England – vornehmlich in den Jahren der Cromwellschen Republik – veranlaßte Benjamin Boyce die These aufzustellen, »that we ought to think of the English reader as constituting part of the public for which those two highly sophisticated and modish authors [i.e. Calprenède and Scudéry] wrote« (»The Effect of the Restoration on Prose Fiction«, *Tennessee Studies In Literature*, 6, 1961, 78).

[90] Die Übersetzungen wurden öfters mit fingierten Erscheinungsorten herausgebracht; vgl. The *Secret* History of the Most Renowned Q. *Elizabeth*, ... Cologne, Printed for *Will with the Wisp*, at the Sign of the *Moon in the Ecliptick*, 1689. – Dieser Roman erschien in Wahrheit bei Richard Bentley in London und wurde dann 1692 in die Romananthologie dieses Verlegers aufgenommen.

lischen Übersetzungen der französischen Kurzromane, bis dann im Jahre 1692 die Verleger Richard Bentley und Samuel Magnes gleich eine zwölfbändige Sammlung von *Modern Novels* herausbrachten.[91] Diese Anthologie enthält achtundvierzig »Novels«, von denen siebenunddreißig ausdrücklich als Übersetzungen aus dem Französischen gekennzeichnet sind. Nur die wenigsten Titel wurden eigens für diese Sammelausgabe übersetzt; die Mehrzahl der »Novels« wurde – wie die gesonderten Titelblätter der einzelnen Werke ausweisen – dem Verlagsprogramm des vergangenen Jahrzehnts entnommen.[92] Diese »Novels« waren also zuvor schon in Einzelausgaben erschienen; im zwölften Band der *Modern Novels* findet sich »A Catalogue of some *Novels* and *Plays* Printed for *R. Bentley* and *S. Magnes*«, der dreißig Romantitel, die einzeln erhältlich sind, aufführt.[93] Bentleys Romananthologie gibt in erster Linie einen repräsentativen Querschnitt durch die aus Frankreich bezogene moderne Romanliteratur: Der von den Verlegern gewählte Titel »*Modern* Novels« weist nicht nur darauf hin, daß es sich hierbei um die moderne, die alte Form des Romans ablösende Erzählliteratur handelt, er betont auch die Aktualität dieser »Novels« gegenüber den bereits bekannten »Novels« im Stile Boccaccios und Cervantes'. Die Romananthologie enthält aber auch einige »historische« beziehungsweise »galante Romane«, die von englischen Autoren in Nachahmung der französischen Vorbilder verfaßt worden sind. Die Popularität des französischen Kurzromans hatte also verschiedene englische Schriftsteller veranlaßt – an ihrer Spitze Aphra Behn – mit eigenen modernen »Novels« hervorzutreten, denen von der späteren Forschung jedoch

---

91 Die Sammlung erschien u. d. T. *Modern Novels. In Twelve Volumes.* LONDON, Printed for *R. Bentley* and *S. Magnes*, in *Russel-Street*, in *Covent-Garden.* 1692. – Ernest A. Baker nimmt in seiner Romangeschichte von dieser Sammlung keine Notiz. – Charlotte E. Morgan, *Rise of the Novel of Manners*, 239–243, zählt die einzelnen Titel (mit gelegentl. Charakterisierung) auf; häufig fehlerhaft, bibliographisch ohne Wert.

92 Die übersetzte Romanliteratur ist bibliographisch höchst mangelhaft erschlossen. Selbst der Bestand des BM ist im *General Catalogue of Printed Books* nur lückenhaft aufgeführt. – Die bibliogr. Probleme werden in zwei Artikeln von Joseph E. Tucker dargestellt: »English translations from the French, 1650–1700: corrections and additions to the C.B.E.L.«, *PQ* 21 (1942), 391–404; und »Wing's *Short-Title Catalogue* and Translations from the French, 1641–1700«, *PBSA* 49 (1955), 37–67. – Den 1942 und 1955 angekündigten Plan, eine selbständige Bibliographie der englischen Übersetzungen aus dem Französischen im 17. Jh. zu schreiben, konnte Tucker, der 1961 starb, nicht verwirklichen.

93 Vgl. Abbildung No. 5. – Einige der dort aufgeführten Titel wurden nicht in die Romananthologie aufgenommen.

keine besondere Typenbezeichnung verliehen worden ist.[94] Daß diese Gruppe von Romanen, die in den folgenden Jahrzehnten laufend erweitert wurde, typologisch unbearbeitet blieb, ist wohl der terminologischen Zurückhaltung der englischen und amerikanischen Romanhistoriker zuzuschreiben.

Ganz anders liegen dagegen die Verhältnisse in der deutschen Romanforschung. Aus dem vielgestaltigen französischen Kurzroman entwickelte sich in Deutschland der schwierig zu definierende Typus des sogenannten »galanten Romans«. Herbert Singer verweist deshalb bei dem Überblick über die Wandlungen des französischen Romans vor 1700 zunächst allgemein auf »eine Art von Unterhaltungsromanen, die höfische Ereignisse und Skandale, verschleiert und mit Ingredienzien des höfisch-historischen Romans aufgeputzt, einem interessierten Publikum kolportieren«. Ergänzend heißt es dazu: »Dieser Typ ist für den deutschen galanten Roman wichtig.«[95] Zur genauen Kennzeichnung dieses Typs übernimmt dann Singer verschiedenartige, im wesentlichen inhaltlich-stofflich bedingte typologische Gliederungen wie »Adelsroman«, »Kavaliersroman«, »Intrigenroman« und »Antimärchenroman«.[96] Er selbst bereichert diesen Typenkatalog durch die Bezeichnung »Komödienroman«, doch kann er sich nicht entschließen, diesen neuen Ordnungsbegriff an Stelle des bedeutungsschwachen Terminus »galanter Roman« in die literarhistorische Begriffsbildung einzuführen.[97] Singer bezeichnet zwar den Typus »Komödienroman«, den er an einem französischen Beispiel – Préchacs *Illustre Parisienne* (1679) – erarbeitet, selbst als eine »neue Gattung«;[98] er sieht aber in ihm letztlich doch nur eine domestizierte und »denaturierte Schwundform«[99] des heroischen Großromans im Stil La Calprenèdes und der Scudéry.

Da Singer die zeitgenössische Romantheorie nicht würdigen kann,[100]

---

94 Wenn W. L. Cross einige »novels« Aphra Behns als »short tales of intrigue« bezeichnet (*The Development of the English Novel* [1899], repr. 1963, S. 20), so ist dies nur deskriptiv zu verstehen. – Die Romangeschichten Bakers und Stevensons bevorzugen die unverbindlichen Kennzeichnungen »stories« und »novels«.

95 H. Singer, *Der galante Roman*, Sammlung Metzler M 10 (Stuttgart, 1961), 17.

96 Vgl. dazu auch Singers Monographie *Der deutsche Roman zwischen Barock und Rokoko*, Literatur und Leben, hrsg. von Richard Alewyn, N.F., Bd. 6 (Köln/Graz, 1963).

97 Vgl. Singer, *Der deutsche Roman*, 9.

98 Singer, *Der deutsche Roman*, 27.

99 Singer, *Der galante Roman*, 41. – Vgl. Singer, *Der deutsche Roman*, 26: »Der Roman Préchacs hat die Bauformen des höfisch-historischen Romans übernommen, nicht aber seinen Beispielcharakter.«

100 Er konstatiert, daß sie nur dürftige Ergebnisse zeitigt (*Der galante Roman*, 60). So enthält auch die größere Monographie *Der deutsche Roman* kein romantheore-

versperrt er sich mit einer verwirrenden Typologie die Sicht auf die literaturgeschichtliche Situation: Er bemerkt gar nicht, daß der französische Kurzroman samt seinen englischen und deutschen Nach- und Weiterbildungen die romanhistorische Alternative zum heroischen Großroman darstellt und daß die modernen typologischen Gliederungen lediglich den verschiedenartigen Aspekten dieses anderen Grundtyps der Romanliteratur entsprechen. So vermag er weder die Erzähltradition des französischen Unterhaltungsromans noch die des deutschen »galanten Romans« und später Wielands auszumachen;[101] auch die literarhistorische Relevanz des Romanvorworts Congreves, auf das er kurz verweist,[102] muß ihm verschlossen bleiben. Wenn Singer konstatiert, daß die Poetiken der Zeit den »galanten Roman« nicht beschreiben,[103] so läßt sich dieses scheinbare Versäumnis der Theorie leicht erklären: Der »galante Roman« konnte nicht beschrieben werden, weil es ihn gar nicht gab! Es gab zwar einige Werke der Erzähllliteratur Frankreichs und Englands, die sich selbst als »nouvelle galante« beziehungsweise »gallant novel« vorstellten, und in Deutschland wurden viele »Liebes-Geschichten« einer »galanten Welt« mitgeteilt.[104] Diese Erzählwerke gehörten aber neben vielen andern – und auch anders bezeichneten – Werken zu der vielgestaltigen, äußerst vitalen und populären Gruppe der in Frankreich entstandenen Kurzromane. Und diese Gruppe wurde von der Kritik und vor allem auch von den Autoren selbst immer wieder definiert und von der heroischen Großform der Erzählkunst abgegrenzt. Diese Aufspaltung der Erzählkunst in zwei Grundtypen wurde in Frankreich und in England durch den Sprachgebrauch festgehalten: Man unterschied zwischen »roman« und »nouvelle« beziehungsweise »romance« und »novel«, obgleich man zum Beispiel in England die Bezeichnung »romance« noch bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts für alle

---

tisches Kapitel; im Anhang findet sich allerdings ein 32 Titel umfassendes Verzeichnis theoretischer Schriften. – Eine kurze kritische Würdigung der Thesen Singers veröffentlichte der Verf. dieser Arbeit in: *Mitteilungsblatt des Allgemeinen Deutschen Neuphilologenverbandes*, Jg. 17 (1964), 220–224.

101 Singers Darstellung erreicht Wieland erst nach der Registrierung eines »missing link« (*Der deutsche Roman*, 155); den historischen Befund, daß Wieland an den »Komödienroman des Frührokoko« anknüpft, findet Singer merkwürdig (*ebd.*, 153). Er will offenbar Wielands Romane »im Traditionszusammenhang des deutschen Romans« (*ebd.*, 155) sehen. Dabei muß es doch dem Leser der Wielandschen Romane klar sein, daß es für diesen europäischen Romancier gar keinen Traditionszusammenhang des d e u t s c h e n Romans gab.

102 Vgl. Singer, *Der deutsche Roman*, 27 (mit falschem Datum: 1713 statt richtig 1692).

103 Vgl. Singer, *Der galante Roman*, 53 und 60.

104 Beispiele verzeichnet Singers »Bibliographie« in: *Der deutsche Roman*, 182–197.

Werke der Erzähllliteratur gebrauchte. In Deutschland hielt man dagegen aus verschiedenen Gründen, die hier nicht erörtert werden sollen, an der Bezeichnung »Roman« fest. Ein Grund sei aber erwähnt: die Neigung der deutschen Schriftsteller, ihre Erzählungen aufzuschwellen[105] oder unter einem Sammeltitel zu vereinigen.[106] Überhaupt konnte man sich nur selten zu der Kürze des französischen Vorbildes verstehen.

So setzte sich das Wort »Novelle« in Deutschland erst nach der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts durch. Wieland, der es in seinem *Don Sylvio von Rosalva* (1764) verwandte, hielt in der zweiten Auflage des Romans im Jahre 1772 eine Erklärung dieses Kunstworts für notwendig:

> *Novellen.* – Werden vorzüglich eine Art von Erzählungen genannt, welche sich von den großen Romanen durch die Simplizität des Plans und den kleinen Umfang der Fabel unterscheiden oder sich zu denselben verhalten wie die kleinen Schauspiele zu der großen Tragödie und Komödie. Die Spanier und Italiener haben deren eine unendliche Menge ... Auch die Franzosen haben, seitdem die Damen Gomez und Ville-Dieu diese Art von kleinen Romanen beliebt gemacht haben, eine Menge Werkchen dieser Art aufzuweisen.[107]

Wieland betont also den formalen Gegensatz zum Großroman und weist nicht nur auf die berühmte Novellistik der Spanier und Italiener, sondern auch auf die Kurzromane der Franzosen hin. Die seit der Frühromantik einsetzenden theoretischen Bemühungen um die »Novelle« übersahen aber den französischen Kurzroman; die »Novelle« wird daher in Deutschland fast immer als eine eigenständige, vom Roman streng getrennte Gattung dargestellt.[108]

---

105 Christian Friedrich Hunold erweiterte zum Beispiel Préchacs *Illustre Parisienne* (1679) auf mehr als das Doppelte des ursprünglichen Umfangs; der neue Roman erschien dann u. d. T. Die Liebens-Würdige *Adalie*, In einer annehmlichen und wahrhafftigen *Liebes-Geschichte* Der Galanten Welt zu vergönnter *Gemühts-Ergetzung* Herausgegeben von *Menantes*. Hamburg, ... 1702.

106 Vgl. Hunolds »Roman«: Die Verliebte und Galante Welt In vielen annehmlichen und wahrhaftigen Liebes-Geschichten / Welche sich in etlichen Jahren hier in Teutschland zugetragen ... Hamburg, ... 1707.

107 Zit. nach der von Heinrich Vormweg besorgten (textkritisch wertlosen) Neuausgabe des Romans (Köln/Berlin, 1963), 456. – Wieland erwähnte die Erzählform »Novelle« im 1. Teil, Kap. 4 ds. Romans.

108 So auch in Benno von Wieses »Realienbuch« *Novelle*, Sammlung Metzler M 27 (Stuttgart, 1963). – Bezeichnenderweise spricht Wiese sowohl den Novellen Wielands aus dem Jahr 1805 wie Günther Grass' Novelle *Katz und Maus* (1961) den Novellencharakter ab; sie glichen nämlich eher kleinen Romanen (*ebd.*, 41 und 80).

TEIL III

Untersuchungen zum historischen Bewusstsein in der englischen und kontinentalen Romantheorie des achtzehnten Jahrhunderts

SIEBENTES KAPITEL

Historische Beschreibungen der Romanliteratur, 1690–1785

Im folgenden sollen einige historische Darstellungen des Romans aufgeführt werden. Sie gehen zumeist auf den vielverbreiteten Traktat Huets zurück, dem sie auch methodisch verpflichtet bleiben, wenn sie die neueren Entwicklungen der Romanliteratur mit berücksichtigen.

1. Sir William Temple: »Of Poetry« (1690)

Rene Wellek hat in seiner Monographie über *The Rise of English Literary History* Temple als einen der »chief heralds of the historical method«[1] bezeichnet; als Beleg für diese hohe Einschätzung der Templeschen Literaturkritik verwies er auf Temples »well-known attempt to sketch the history of poetry«.[2] Im Rahmen seines kurzen Überblicks über die Entwicklung der Dichtung gibt Temple auch einige Hinweise auf die Entstehung der Prosadichtung. Weder Wellek noch der Herausgeber des Templeschen Essays, J. E. Spingarn,[3] stellen dabei einen Einfluß Huets fest. Wellek scheint allerdings Huets *Traité* nicht zu kennen, da er ihn in seiner Monographie nur einmal beiläufig erwähnt. Temple selbst und seine Frau waren mit der einheimischen und insbesondere mit der französischen Romanliteratur gut vertraut;[4] es scheint ausgeschlossen, daß ihnen Huets *Traité*, von dem 1685 bereits sechs französische Auflagen erschienen waren, entgangen sein sollte.

---

1 R. Wellek, *The Rise of English Literary History* (Chapel Hill, 1941), 44.

2 Wellek, *Rise of English Literary History*, 42.

3 Vgl. Spingarn (Ed.), *Critical Essays of the Seventeenth Century*, III, 73–109. – Der historische Teil des Essays umfaßt die S. 85–109.

4 Vgl. G. C. Moore Smith (Ed.), *The Letters of Dorothy Osborne to William Temple* (Oxford, 1928). – Aufschlußreich sind auch die ebenfalls von G. C. Moore Smith hrsg. *Early Essays and Romances of Sir William Temple* (Oxford, 1930). Sie enthalten u. a. freie Übersetzungen französ. Novellen, die Temple für Dorothy Osborne angefertigt hatte. Zu diesen Übersetzungen vgl. S. 196 ds. Arbeit.

Eine genaue Untersuchung der Quellen für Temples Essay »Of Poetry« soll hier nicht unternommen werden; es sei lediglich auf einige Übereinstimmungen verwiesen, die zwischen Temples Hinweis auf die Entstehung der Prosadichtung und Huets *Traité* bestehen. Dichtungstheoretisch nehmen Temple wie Huet die gleiche Position ein: Sie zählen grundsätzlich die Fabeln beziehungsweise die Romane zum Bereich der Dichtung. Temple unterscheidet nun drei Arten der Prosadichtung.[5] Erstens, die Fabeln und Parabeln; sie sind orientalischen Ursprungs:

> The first Change of Poetry was made by Translating it into Prose, ... This was done first by *Aesop* in *Greek*, but the Vein was much more antient in the *Eastern* Regions, and much in Vogue, as we may observe in the many Parables used in the old Testament as well as in the New.[6]

Zweitens, die *Milesischen Geschichten*:

> The next Succession of Poetry in Prose seems to have been in the *Miletian* Tales, which were a sort of little Pastoral Romances; and though much in request in old *Greece* and *Rome*, yet we have no Examples that I know of them, unless it be the *Longi Pastoralia*, which gives a Taste of the great Delicacy and Pleasure that was found so generally in those sort of Tales.[7]

Das Urteil Huets über den Hirtenroman des Longus, er sei so obszön, »that one must be a little cynical to read him without blushing«,[8] mag dazu beigetragen haben, daß Temple den Roman als Beispiel einer Milesischen Geschichte aufführte. An dritter Stelle erwähnt Temple die Gattung Roman, wobei er darauf hinweist, daß es auch schon in der Antike Romane gegeben habe:

> The last Kind of Poetry in Prose is that which in latter Ages has over-run the World under the Name of Romances, which tho' it seems Modern and a Production of the *Gothick* Genius, yet the Writing is antient. The Remainders of *Petronius Arbiter* seem to be of this Kind, and that which *Lucian* calls his True History. But the most antient that passes by the Name is *Heliodorus*.[9]

Temple geht es nicht um eine detaillierte Entwicklungsgeschichte des Romans; er begnügt sich mit der pauschalen Feststellung, daß die Gattung Roman auch schon in der Antike geblüht hatte. Von den modernen Romanciers nennt er einzig Sir Philip Sidney:

---

[5] Wellek, *Rise of English Literary History*, 42, gibt dagegen nur den summarischen Hinweis: »Temple describes the rise of ancient prose through Longus, Petronius, Heliodorus and Lucian.«

[6] Spingarn (Ed.), *Critical Essays*, III, 90.

[7] Spingarn (Ed.), *Critical Essays*, III, 90.

[8] *Continental Model*, 192.

[9] Spingarn (Ed.), *Critical Essays*, III, 90f.

> The true Spirit or Vein of antient Poetry in this Kind seems to shine most in Sir *Philip Sidney*, whom I esteem both the greatest Poet and the Noblest Genius of any that have left Writings behind them and published in ours or any other modern Language.[10]

Mit Sidney, den er als würdigen Nachfahren Heliodors ansieht,[11] beschließt Temple seinen Bericht über die drei verschiedenen Arten der Prosadichtung, um sich der modernen Dichtung zuzuwenden, die nach dem Untergang der antiken Kultur entstand:

> Learning grew every day more and more obscured by that Cloud of Ignorance which, coming from the *North* ... at length overshadowed all *Europe* for so long together.[12]

Die Dichtung der barbarischen Völker des Nordens nennt er *Gothick Runes*.[13] Diese wilde Dichtung, die voll von Übertreibungen ist, bringt er dann plötzlich in einen Zusammenhang mit den alten spanischen Romanen:

> Out of this Quarry seem to have been raised all those Trophees of Enchantment that appear in the whole Fabrick of the old *Spanish* Romances, which were the Productions of the *Gothick* Wit among them during their Reign; and after the Conquests of *Spain* by the *Saracens*, they were applied to the long Wars between them and the Christians.[14]

Temple nennt also drei orientalische beziehungsweise antike Arten der Prosadichtung: Fabeln, Milesische Geschichten und Romane. Auf den mittelalterlichen Roman verweist er dann außerhalb dieser dreifachen Einteilung der Prosadichtung. Temple besaß nicht die Kenntnisse Huets auf dem Gebiet der Romanliteratur; zudem scheint er sich mit dem Studium des *Traité* – falls er ihn überhaupt gekannt hatte – nicht allzulange aufgehalten zu haben. Temples Bemerkungen über die Entstehung der Prosadichtungen bestätigen George Saintsburys Urteil:

> Temple has glimmerings – ... but he will still be talking of what he has given himself hardly the slightest pains to know.[15]

---

10 Spingarn (Ed.), *Critical Essays*, III, 91.

11 Die Angaben Temples über Heliodor und Sidney werden breiter ausgeführt von dem anonymen Übersetzer der engl. Heliodor-Ausgabe von 1717. Er übernimmt auch Temples Vorstellung, daß der Romancier die Dichtung in Prosa überführe: – Temple: »Translating it [Poetry] into Prose« (90); Übersetzer: »converted Poetry into Prose« (xxvi). Zu dieser Heliodorausgabe vgl. S. 104 ds. Arbeit.

12 Spingarn (Ed.), *Critical Essays*, III, 92.

13 Spingarn (Ed.), *Critical Essays*, III, 95. – Spingarn, *ebd.*, 309f. gibt die Quellen an für Temples Bericht über die *Gothick Runes*. – Weitere Hinweise gibt Wellek, *Rise of English Literary History*, 208, note 81.

14 Spingarn (Ed.), *Critical Essays*, III, 96.

15 G. Saintsbury, *A History of English Criticism* (Edinburgh and London, 1911, repr. 1955), 141.

2. L.P., »The Rise, Progress, and Destruction of Fables and Romances« (1695)

Der anonyme Verfasser dieses kleinen Essays[1] möchte die Überlegenheit des modernen Wissens über den Legenden- und Aberglauben des Mittelalters feststellen. Er interessiert sich also gar nicht für die Entwicklungsgeschichte des Romans als einer literarischen Gattung. Da er aber das »Wissen« des Mittelalters mit den Fabeln der Orientalen und Griechen verbinden möchte, bedient er sich (ohne Quellenangabe) der englischen Übersetzung Huets von 1672. Offenbar besitzt er selbst nur oberflächliche Kenntnisse über das von Huet dargestellte Gebiet; das Material, das er dem *Traité* entnimmt, stellt er zum Teil ohne Zusammenhang einfach nebeneinander. Einleitend gibt er den Hauptgrund für die Entstehung der Fabeln an:

> The bare, naked, or simple Way of instructing by Precept, being found jujune [sic] and nauseous, a Mixture of Fable was therefore thought necessary to sweeten and allure the Minds of Men, naturally superstitious and credulous; which kind of Philosophy was first made use of amongst the *Eastern* Nations, the *Hebrews* themselves not excepted.[2]

Er folgt Huet, wenn er feststellt, daß diese »Seeds of Fiction« auch in Griechenland auf fruchtbaren Boden fielen; im nächsten Absatz übernimmt er sogar die Formulierungen Huets über den Stil der Heiligen Schriften und verwirrt gleichzeitig den detaillierten Bericht, den Huet über den Einfluß der arabischen Dichtung auf die spanische und provenzalische vorgelegt hatte:

> The sacred Authors themselves complied with this Humour of Parables and Fictions, the Holy Scripture being altogether mysterious, allegorical, and enigmatical; and our Saviour himself gave his Precepts under this Veil... The *Arabians* excelled the *Hebrews* in Metaphors, Similitudes, and Fictions, of which their *Alcoran* is a Proof, as well as their numerous Troops of Poets, which afterwards infected *Spain* and *Provence*, with Rhodomontade and Knight-Errantry, Giants, Dragons, enchanted Castles, and such-like Acts of Chivalry.[3]

---

[1] Vgl. *Two Essays sent in a Letter from Oxford, to a Nobleman in London. The First concerning some Errors about the Creation, General Flood, and the Peopling of the World. In Two Parts. The Second concerning the Rise, Progress, and Destruction of Fables and Romances. With the State of Learning. By L. P. Master of Arts* (London, 1695), 29–39. – Neudruck in J. Somers, *A Third Collection of Scarce and Valuable Tracts*, Vol. III (London, 1751), 302–305. – Zit. wird nach dieser Ausgabe.

[2] »The Rise, Progress, and Destruction of Fables«, 302.

[3] »The Rise, ...«, 303. – Vgl. Huets *Traité* in *Continental Model*, 197. – Irrtüm-

Aus diesen fabulösen Quellen, so lautet die erste These des Verfassers, floß das »Wissen« des Mittelalters:

> From these Fountains the Christian Monks drank in the Art of lying, and composing of Legends; but they did not tell their Tales so finely as the Greeks and the Orientals.[4]

Der romanästhetische Hinweis Huets, daß die romanhaften Geschichten des Mittelalters im Unterschied zu der Mehrzahl der antiken Romane ohne jedes Kunstverständnis verfaßt wurden, findet sich wieder in der Bemerkung des Verfassers, daß die Geschichten der Mönche nicht so gut (»finely«) erzählt sind wie die der Griechen und Orientalen.

Huets *Traité* wird also vom Verfasser des Essays als Materialsammlung für die antikatholische protestantische Propaganda benützt, die die Heiligenlegenden der katholischen Kirche, und damit auch zugleich ihre Lehren, als romanhafte Lügen abtun will. Auch hierbei ist der Verfasser nicht originell. Ein Jahr zuvor hatte Peter Anthony Motteux, der nach England geflüchtete französische Protestant, in seinem großen Vorwort zur englischen Rabelaisausgabe die »Legends of Monks, and the old sorts of Romances«[5] in Verbindung gebracht. Auch für Gotthard Heidegger ist ein Romanleser »mit den Römisch-Catholischen« gleichzusetzen, die »doch den *Legenden deferi*eren«[6] müßten. Im protestantischen England des achtzehnten Jahrhunderts fand dann die Vorstellung, daß die Legenden die fabelhaften Romane des Mittelalters darstellten, allgemeine Verbreitung. Im geisteswissenschaftlichen Supplement-Band von 1744 zu John Harris' *Lexicon Technicum* heißt es unter dem Artikel »Legends«:

> The Golden *Legend* is a Collection of the Lives of the Saints. It was received into the Church with a World of Applause for 200 Years; but it is so full of ridiculous and romantic Accounts, that the *Romanists* themselves are now generally ashamed of it. The Word *Legend* itself is on that Account come into some Disrepute.[7]

Charles Gildon hatte schon 1719 seine Attacke gegen Defoes *Robinson Crusoe* dadurch zu begründen versucht, daß er diesen Roman als eine ungehörige Legende verleumdete. Er stellte fest:

---

licherweise gibt A. Johnston, *Enchanted Ground*, 17, an, daß sich der Verf. auf Huet berufe. Der Verf. verschweigt aber stets seinen franz. Gewährsmann.

4 »The Rise, ...«, 303.

5 Zit. nach der 2. Aufl.: *The Whole Works of F. Rabelais* (London, 1708), »Preface«, lxxxix.

6 Heidegger, *Mythoscopia*, 75.

7 Vgl. *A Supplement to Dr. Harris's Dictionary ... By a Society of Gentlemen* (London, 1744).

> The Christian Religion and the Doctrines of Providence are too Sacred to be deliver'd in Fictions and Lies, nor was this Method ever propos'd or follow'd by any true Sons of the Gospel; it is what has been, indeed, made use of by the *Papists* in the Legends of their Saints, the Lying Wonders of which are by length of Time grown into such Authority with that wretched People, that they are at last substituted in the place of the Holy Scriptures themselves.[8]

Thomas Holcroft führte noch 1780 im Vorwort zu seinem Roman *Alwyn: or the Gentleman Comedian* die »legends of saints« als die Romane des Mittelalters an, die erst durch die Großromane des französischen siebzehnten Jahrhunderts abgelöst worden seien.[9] Daß diese Ansicht auch in Deutschland diskutiert wurde, zeigt dann der Roman-Artikel J. A. Eberhards in den *Nachträge[n] zu Sulzers allgemeiner Theorie der schönen Künste* von 1792. Eberhard hält sich an die Darstellung Huets, der erklärt hatte, daß das Mittelalter an Stelle wahrheitsgetreuer Geschichtsschreibung die romanhaften und abenteuerlichen Geschichten der Troubadours geschätzt hatte:

> Man hat daher nicht nöthig, die Romane aus den Mönchslegenden herzuleiten und ihre Dichtungen für eine Nachahmung dieser heiligen Abentheuer anzusehen; sie finden ihre gemeinschaftliche Quelle in der Liebe des Wunderbaren bey einem ungebildeten Volk.[10]

Der anonyme Verfasser des Essays über »the Rise, Progress, and Destruction of Fables and Romances« von 1695 interessiert sich für die literarischen Zusammenhänge nur am Rande. Nachdem er gezeigt hatte, daß sich die Legenden der Mönche von den fabulösen Schriften des Ostens herleiten, entnimmt er der englischen Huet-Übersetzung von 1672 noch einige Abschnitte,[11] und stellt dann fest, daß die »History of Enthusiasm« und die »History of Daemonology«, die er in seinem »Essay of Fables and Romances« darstellen müßte, bereits von anderen Verfassern behandelt worden ist. Er berichtet deshalb zum Schluß seines Essays noch schnell, daß die Neuzeit dem Fabel-Wesen des Mittelalters den Garaus bereitete. Dies ist seine zweite und letzte These, die er mit einem Lob der modernen wissenschaftlichen Methode Bacons verbindet. Da er im Titel auch eine Betrachtung zum »State of Learning« versprochen hatte,

---

[8] »An Epistle to D. . .D'F. . .e«, in: *The Life And Strange Surprizing Adventures of Mr. D– –De F– –, of London, Hosier, . . .* (London, 1719), 47.

[9] Thomas Holcroft, *Alwyn* (London, 1780), »Preface«.

[10] *Nachträge zu Sulzers allgemeiner Theorie der schönen Künste.* 1. Band, erstes Stück (Leipzig, 1792), 40.

[11] Sein Hinweis auf »the famous Edda« ist z. B. wörtlich dem Vorwort der engl. Huet-Übersetzung entnommen: vgl. dort [Bl. A 7 r].

beklagt er im letzten Satz den Mangel an englischen Mäzenen vom Format eines *Richelieu* und *Colbert*:

> For want of such a Fund, the true Philosophy begins to degenerate and dwindle into Gossiping, into Tale-telling, into Jests, into romantick Hypotheses, and idle Whimsies: *Nubes pro Junone*.[12]

3. P. A. Motteux: Vorwort zur Rabelais-Übersetzung (1694)

Über Motteux' Vorwort wird an anderer Stelle dieser Arbeit ausführlich gesprochen.[1] Motteux gibt eine Zusammenfassung der Huetschen Abhandlung,[2] um den Fiktionscharakter des Rabelaisschen Romans durch den Hinweis auf die allgemeine Beliebtheit der Fabeln zu illustrieren. Er referiert die These Huets, daß die Barbaren wie die Kultivierten, jedoch jeweils aus entgegengesetzten Gründen, die Fabeln und Romane liebten:

> In the Decay of Learning, which followed that of the *Roman* Empire, for want of true History and solid Knowledge, Men fed their Minds with gross Fictions, such as are the Legends of Monks, and the old sorts of Romances. Thus two opposite ways, barren Ignorance and Luxuriant Learning, leading Men often to the same End, that is, the Study of Fables, their Number is as great as their Original is Ancient.[3]

Rabelais bediente sich allerdings aus einem dritten, von Huet nicht genannten Grunde, der fiktiven Darstellung. Aus Angst vor der Verfolgung durch die von ihm karikierten Persönlichkeiten und Institutionen »verbarg« er seine satirischen Absichten unter einer lustigen, romanhaften Fabel, »as that he might be understood by all Readers in most parts of his Book; yet by few Persons in others, and might secure himself from the Attacks of his Enemies by the Ambiguity of his Sense«.[4]

Motteux übergeht den Hinweis Huets auf den romanhaften und poetischen Stil der Heiligen Schriften, den Temple und der anonyme Verfasser des eben erläuterten Essays gleich mehrfach aufgegriffen hatten. Wenn Motteux dann im folgenden – mehr um seine Gelehrsamkeit zu

---

12 »The Rise, . . .«, 305.

1 Vgl. das 5. Kapitel dieser Arbeit, S. 133ff.

2 Motteux' Zusammenfassung umfaßt in der zweiten, unveränd. Auflage seiner Rabelais-Übersetzung von 1708 die Seiten lxxxviii–xciii.

3 Motteux, *Preface*, lxxxviiif. – Es scheint sehr wahrscheinlich, daß Motteux' »Preface«, das »Legends« und »Romances« zusammenbringt, als zweite Quelle, wenn nicht sogar als Anregung für den eben erläuterten Essay gelten kann.

4 Motteux, *Preface*, lxxxix.

zeigen, als den Roman Rabelais zu erklären – die These Huets von der spontanen Entstehung der Fabeln bei allen Völkern referiert und durch Beispiele ergänzt, so ist er genauer als Temple, der seine Quellen anzugeben vergaß. Motteux nennt als Gewährsmänner neben Huet den dänischen Gelehrten Olaus Wormius, dem auch Temple sein Wissen über die *Runes* verdankte.[5]

4. Gotthard Heidegger, *Mythoscopia Romantica* (1698)

Heideggers *Discours von den so benanten Romans* wird von der Forschung zumeist mit der sitten- und geschmacksrichterlichen Kritik des achtzehnten Jahrhunderts in Verbindung gebracht, die den Roman in kunstfeindlicher Absicht verdammte.[1] Die Forschung übersieht bei dieser Charakterisierung den interessanten Sachverhalt, daß sich Heidegger trotz seiner generellen Ablehnung des Romans sehr wohl eine Vorstellung von einem gut verfaßten Roman gebildet hatte. Heidegger ereifert sich nämlich nicht nur über den Inhalt der gewöhnlichen Liebesromane, sondern spottet auch über ihre Form. Er war der unübersichtlichen Großform des deutschen Barock-Romans überdrüssig geworden und empfiehlt – wohl nur mit halbem Herzen – zur Regeneration die Anlehnung an das Drama:

> Ich weiß selbst wol / daß die Hauptmateri in solchen Dichtereyen sich sehr offt verliehren / ... und mit vilerley *Episodiis*, und *Episodiorum Episodiis* unterspilt werden muß: Allein vermein ich auch zuwissen / daß das ganze *Drama* von rechtswegen also beschaffen seyn soll / daß man es auf einen Sitz durchlesen kan: ... Darum wer eben *Roman* schreiben wil / sollt sie entweder kurtz machen / ... oder in etliche vollkomne Handlungen eintheilen / ... Der muß ein *Monstrum memoriae* seyn / der über dem letsten Buch des *Arminii* sich noch erinnert / was er in den ersten gelesen.[2]

Heideggers Roman-Wissen führt also über Huets Traktat hinaus, der die Kurzform des Romans im siebzehnten Jahrhundert nicht behandelt hatte.[3] Huets *Traité* ist aber für Heidegger insofern von entscheidender

---

[5] Motteux, *Preface*, xcii und xciii. – Zu Temple vgl. Spingarn (Ed.), *Critical Essays*, III, 309, der u. a. auf Olaus Wormius' Werk *Literatura Runica* (1651) verweist, das auch Motteux als Beleg angibt.

[1] Vgl. Bruno Markwardt, *Geschichte der deutschen Poetik*, Bd. I (Berlin und Leipzig, 1937), 214f. – Ebenso Lämmert, »Nachwort« zum Faksimiledruck von Blanckenburgs *Versuch über den Roman* (Stuttgart, 1965), 545.

[2] G. Heidegger, *Mythoscopia*, 89.

[3] Zur Kurzform des Romans vgl. das *6*. Kapitel ds. Arbeit.

Bedeutung, weil er mit seiner Hilfe den heidnischen Ursprung der Romankunst belegen kann. So erwähnt er auch Huet an vielen Stellen seines Werkes mit großem Respekt, obgleich er ihn wegen seines Lobs auf die Romankunst eigentlich ablehnen müßte. Heidegger ist ein genauer Leser; deshalb bemerkt er auch die Widersprüche der Darstellung Huets, die den Ursprung des Romans zuerst bei den Orientalen sucht, dann bei den Provenzalen, um schließlich allen Völkern die Erfindung dieser Literatur zuzuschreiben. So bemerkt Heidegger:

> Weit ein anders ist / wenn man der Fabelweißheit und Dichterey ins gemein erwehnet / ein anders / wenn man von den *Roman*en ins besonder redet. Redet man von der ersten / so sein die Perser / Egyptier &c. nicht nur nicht allein / sonder nicht einmahl die erste. Wer zweiflet daran / daß alle Völcker / ... nach dem sie in die Finsternuß des Ohnglaubens gerathen / den Fablen ergeben worden?[4]

Heidegger gibt zu bedenken, daß diese Fabeln ganz anders gewesen waren als die eigentlichen Romane. Diese sind seiner Meinung nach eine Erfindung der Griechen, und er konstatiert, daß schon »*Homerus*, ... die Reglen der *Roman*-Schreiberey völlig kund gehabt«.[5] Huet hatte ja – obwohl er den Roman als eine eigenständige Gattung beschrieb – erklärt, daß der Romancier die Kunstregeln des epischen Gedichts befolgen müsse.

Heidegger gibt auf den folgenden Seiten (25–34) eine Übersicht über die Romane der alten Griechen und Römer:

> wir hätten aber von allem außführlicher seyn / ... sollen / wann wir um *philolog*isierens willen da wären. Was das übrige Geschlecht-Register der *Roman*en belangt / erwarte niemand / daß wir selbiges außführen werden / wir müßten ein Spannen-dick Buch schreiben / ... Wir lassen *Huetium* reden / und seyn wol zufriden / daß er es gewinne / die Frantzösische *Nation* seye derselbigen einige Erauffnerin.[6]

So referiert Heidegger den Bericht Huets über die Entstehung des Romans in der Provence und übernimmt auch die Erklärung, die Huet für die Blüte des französischen Romans der Gegenwart angeführt hatte. Was immer von dem Prioritätsanspruch der Franzosen zu halten sei, soviel sei gewiß,

> daß Franckreich in disem *Studio* den Krantz vor aller Welt erfochten / nicht allein in der Menge solcher Schrifften / sonder auch in der Sinnreichheit / und wolspilenden Erfindungen. Dessen dann die warhaffte Ursach ist / weil bey diser *Nation* ein überauß freyer Umgang mit dem Frauen-Volck ... vorkommet.[7]

---

[4] Heidegger, *Mythoscopia*, 23.
[5] Heidegger, *Mythoscopia*, 25.
[6] Heidegger, *Mythoscopia*, 34f.
[7] Heidegger, *Mythoscopia*, 35f.

Wenn er auch kein »Geschlecht-Register« der neuzeitlichen Romane zusammenstellt, so gibt er doch wenigstens eine alphabetische Liste von über 50 »mittel-alten und neuen« Romanen, um einen Eindruck von der Fülle der Romane zu vermitteln.[8] Neben Frankreich hätten Italien, Spanien, England und Holland eigene Romane verfaßt, und selbst Deutschland hätte »nicht nur andrer *Nation*en *Romans* in seine Sprach« übertragen »(da doch unerhört / daß ein Teutscher in andre Sprachen übersetzt / und nicht vilmehr verlacht worden sey:) sondern auch bey etwa 60. Jahren 100erley eigne« produziert.[9] Heidegger bemüht sich aber nicht um eine systematische Einteilung der Romane, sondern gibt lediglich einige inhaltliche Hinweise auf mögliche Unterschiede der Romanliteratur.[10] Als neue Romanart erwähnt er noch die in Frankreich in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts zur Blüte gekommene Kurzform der Prosaliteratur, die höfische Ereignisse und Skandale in romanhafter Weise kolportiert. Er nennt sie »*Tractaetgen* / so über den Hof zu *Versailles* von einicher Zeit außgestreut worden«.[11] Aus der Übersicht über die Romanliteratur zieht Heidegger dann die Schlußfolgerung,

> daß die *Romans* ein Heydnische Erfindung und in der stockdicken Finsternuß der Abgötterey entsprungen ... Disen Ursprung verhehlen in Wahrheit auch die heutige *Roman* sehr hinlässig.[12]

So kann er die Romane als heidnische Buhlgeschichten und eitle Lügen-Possen verdammen, die den Menschen von nützlichen Beschäftigungen abhalten. Hinter der Ablehnung der Romane steckt aber nicht nur die Entdeckung des christlichen Geistlichen, daß die Romane antiker Herkunft sind und »sein verführerisch zur Geilheit«,[13] sondern auch die Beobachtung der ästhetischen Mängel der neuzeitlichen Romane, und so nimmt es ihn wunder,

> wo mancher Leser Gedult hernimmet die heutige Salbader ... durchzulesen? Ist etwas geistreiches darinn / so ist es den alten / *Apulejo, Heliodoro* abgesehen / ja außgeschriben ... Alle sind über einen Leist geschlagen / und wer einen gelesen / errathet das End des andern schon bey dem Anfang.[14]

---

[8] Heidegger, *Mythoscopia*, 37f. – Er nennt nur Romane, die im Titel den Namen der jeweiligen Hauptfigur aufführen.

[9] Heidegger, *Mythoscopia*, 36f.

[10] Heidegger, *Mythoscopia*, 39f. – Den Hinweis auf den Unterschied von »Geschichtgedicht« und »Gedichtgeschicht«, den er in der von Sigmund von Birken verfaßten Vorrede zu Herzog Anton Ulrichs Roman *Aramena* (1669) genau erläutert findet, führt Heidegger nicht weiter aus.

[11] Heidegger, *Mythoscopia*, 40.

[12] Heidegger, *Mythoscopia*, 41.

[13] Heidegger, *Mythoscopia*, »Register« unter *Roman*.

[14] Heidegger, *Mythoscopia*, 85f.

5. Sir Richard Blackmore, »An Essay upon Epick Poetry« (1716)

Sir Richard Blackmore suchte mit seinen epischen Gedichten das Hauptziel der Dichtung, die Menschen auf eine angenehme Weise zu unterrichten, wieder zu erneuern. Würde und Nutzen der Dichtkunst schienen ihm die Dramatiker der Restaurationszeit verdorben zu haben. So verband er im Vorwort zu seinem Epos *Prince Arthur* (1695) die ausführliche Darlegung der Kunstregeln des epischen Gedichts mit einer Attacke auf die Restaurationskomödie.[1] Die epischen Kunstregeln entnimmt er der Abhandlung Le Bossus,[2] und er betont ebenso wie sein französischer Lehrmeister den Fiktionscharakter der epischen Fabel. Diesen Fiktionscharakter sucht er dann in der Art Huets historisch zu belegen:

> And in the first Ages, especially in the Eastern World, great use was made by Learned and Wise Men of these *feign'd Discourses, Fables,* or *Apologues,* to teach the ruder and more unpolish'd Part of Mankind. Man is naturally a lover of *Pleasure,* and if you would do him Good, it must be by *pleasing* him; you must give him *Delight,* and keep his Mind in a constant agreeable Agitation, else he will not attend to the most useful *Counsel* and *Instruction* ...
> And we find that many Ages after *Orpheus, Solon, Homer,* &c., the *Divine Law-giver* of the *Christians* thought fit to teach the People by *Apologues, Parables,* or *Fables,* under which he cover'd and disguis'd his Heavenly Instructions.[3]

Wenn Blackmore die epische Dichtung zunächst generell als eine höhere Kunstform von der zeitgenössischen Dramenliteratur abhebt, so muß er anschließend sein eigenes Werk, das er nach dem Vorbild Vergils geschaffen hat, von den modernen Epen Ariostos und Spensers unterscheiden:

> *Ariosto* and *Spencer,* however *great Wits,* not observing this judicious Conduct of *Virgil,* nor attending to any sober Rules, are hurried on with a *Boundless, impetuous* Fancy over Hill and Dale, till they are both lost in a Wood of Allegories, – Allegories so *wild, unnatural,* and *extravagant,* as greatly displease the Reader.[4]

Die modernen Epiker verstoßen also gegen das von Vergil gesetzte Maß,

---

1 Vgl. Spingarn (Ed.), *Critical Essays,* III, 227–241.
2 Vgl. H. T. Swedenberg, Jr., *The Theory of the Epic in England 1650–1800* (Berkeley and Los Angeles, 1944), 51f.: »In Blackmore's work there is little new. Its main importance is the fact that it is the first long treatise in England to adopt the formal methods of French classicism.«
3 Spingarn (Ed.), *Critical Essays,* III, 235f.
4 Spingarn (Ed.), *Critical Essays,* III, 238.

sie verstoßen gegen das Gesetz der »Wahrscheinlichkeit«, das Blackmore als Grundgesetz der epischen Dichtung aufführt:

> Nothing is more necessary then *Probability*, no Rule more chastly to be observ'd.[5]

Zwei Jahrzehnte später bringt er dann in seinem umfangreichen »Essay upon Epick Poetry« die Epiker des sechzehnten Jahrhunderts mit der von Huet aufgezeigten Geschichte des Romans in Verbindung. Offenbar kann er sich die Verstöße gegen das Gesetz der »Wahrscheinlichkeit« nur dadurch erklären, daß er Ariosto, Tasso und Spenser als Epiker ansieht, die sich dem romanhaften Geschmack ihrer Zeit unterworfen hatten:

> Soon after the Restauration of Polite Literature in *Europe*, the Men of elevated and refin'd Parts unhappily contracted a false Taste, and grew every where fond of extravagant Romantick Fables, the Original of which may be thus accounted for.[6]

Blackmore geht von dem erstaunlichen historischen Befund aus, daß die kultivierten Geister der Renaissance einem Geschmack huldigten, der ihnen aus dem Mittelalter überliefert worden war. Daß auch die Antike diesem Geschmack gehuldigt hatte, mag als Trost beziehungsweise zur Entschuldigung angeführt werden. Blackmore schweigt sich über dieses Problem aus; er folgt lediglich Huet, den er als Gewährsmann aber nicht anführt, und findet den Ursprung dieses literarischen Geschmacks bei den Ägyptern:

> This strong Inclination in Men to express their Sentiments and communicate their Knowledge by Apologues and Fictions, appear'd in the eldest Days of Letters, and spread it self through all the People of the *Eastern* World. Not only the *Egyptians*, but the *Arabians*, *Syrians*, and *Persians*, propagated their Opinions and Instructions in mysterious invented Fables. At length they devis'd Narrations on the Adventures of Lovers; which being agreeable to the most prevailing Passion of the Heart, were receiv'd with Pleasure and much applauded.[7]

Blackmore führt also den Überblick über die Entwicklung der Fabeln ohne lange Umschweife bis zur Erfindung des eigentlichen Romans, der nach Huets Definition ein Liebesroman ist. Seine Erfindung schreibt Blackmore den wegen ihrer Sittenverderbnis berüchtigten Milesiern zu. Der Liebesroman wurde dann von den Griechen weiter ausgebildet und

---

[5] Spingarn (Ed.), *Critical Essays*, III, 238.

[6] Sir Richard Blackmore, »An Essay upon Epick Poetry«, in: *Essays upon Several Subjects* (London, 1716), 27.

[7] Blackmore, »Essay upon Epick Poetry«, 28.

verfeinert, bis ihn schließlich Heliodor und Achilleus Tatios inhaltlich und formal zur Vollendung brachten:

> And the Writing of the first is not only chaste and free from the impure and lascivious Blemishes of the *Milesian* Stories; but it is more perfect for its Incidents, Contrivance, and Probability: Whence it became the Model on which the numerous Authors of Romances in following Times form'd themselves, as the Poets imitated that of *Homer*.[8]

Blackmore entwirft dann ein positives Bild des antiken Romans, der beim Publikum großen Anklang gefunden habe:

> Persons of a warm Imagination and poetical Genius, apply'd themselves with as much Zeal and Diligence to the compiling of these pleasing Romances, as the Philosophers did to the Advancement of Natural and Moral Science; and as much outrival'd them in the Number of their Admirers, as the Productions of Wit on amorous Subjects are receiv'd with more relish by the greatest part of Mankind, than the dry and difficult Speculations of the Schools of the Sages.[9]

Nach dieser realistischen Einschätzung der Wirkungsmöglichkeiten des Romans, wobei er den Fiktions- und Dichtungscharakter der »pleasing Romances« noch einmal hervorhebt,[10] berichtet Blackmore von der Zerstörung der antiken Kultur durch die Goten und Vandalen. Hatte Huet die neue, romanhafte Literatur in Europa als ein Produkt der Unwissenheit bezeichnet, um den Unterschied zum antiken Roman einerseits und zum vollendeten Roman seiner Zeitgenossen andererseits zu betonen, so sieht Blackmore dagegen diese Literatur als ein erstes Zeichen beginnender Kultur nach der »Barbarity of the *Northern* Conquerors«:

> As soon as Knowledge began to break through this total Eclipse, and before Letters, under the Direction and Encouragement of eminent Patrons, rose to a greater height, it made its first publick Entrance into *Europe* by amorous Songs and Fables, like those of the *Milesians*; and these were cultivated and advanced much sooner than Philosophy, Mathematicks, and Classick Learning.[11]

Mit Huet bezeichnet er die Provence als das Ursprungsland der neuen Literatur, weist aber auch auf die Möglichkeit hin, daß sie von den Arabern nach Spanien gebracht worden wäre und von dort aus in die

---

8 Blackmore, »Essay upon Epick Poetry«, 29f. – Der Verleger der englischen Heliodor-Übersetzung von 1717 zitiert Blackmores Urteil über Heliodors Roman und fügt ironisch hinzu: »Thus far this Learned Gentleman. Huetius says much the same« (»The Publisher to the Reader«, S. xix).

9 Blackmore, »Essay upon Epick Poetry«, 30.

10 Vgl. das Kapitel über Huets *Traité*, S. 87, Anm. 32, ds. Arbeit.

11 Blackmore, »Essay upon Epick Poetry«, 31.

anderen europäischen Länder gelangte. Sie setzte sich dann in ganz Europa durch.

> This way of Writing having taken the first Possession of the World after the Restauration of exil'd Learning, *Europe* every where was fill'd with these Romantick Stories. The Wits of these Ages were seiz'd with an irregular Poetick Phrenzy, and having Decency and Probability in Contempt, fill'd the World with endless Absurdities; their fertile Imaginations perpetually brought forth some new deform'd and frightful Productions. Phantastick Giants and imaginary Heroes, who made no difficulty of working a thousand Miracles, daily issu'd from the Press. In short, all *Europe* on a sudden saw it self chang'd into *Fairy-Land*.[12]

Blackmores Bericht über die Entstehung des Romans löst sich hier von der Darstellung Huets und folgt den seit Cervantes' *Don Quijote* beliebten satirischen Charakterisierungen der Ritterromane. Blackmore kommt es ja darauf an, den romanhaften Geschmack des sechzehnten Jahrhunderts zu beschreiben, dem auch die Epiker dieser Zeit gehuldigt hatten:

> And hence it came to pass, that the modern Writers of Epick Poetry, who were train'd up from their Youth in extravagant Romances and improbable and monstrous Narrations, which were the Subjects of all Conversation, and the most fashionable and applauded way of Writing, lay under an invincible Temptation to accommodate themselves to the Relish of the Times, by mingling in their Epick Compositions so great an Allay of Knight-Errantry and extravagant Adventures.[13]

Während spätere historische Darstellungen des Romans den Roman etwas ungenau und zugleich unverbindlich als die Ablösungsform des Epos bezeichneten, stellt Blackmore noch fest, daß der Entwicklungsprozeß der beiden Gattungen viel verwickelter ablief. Seine Feststellung bezieht sich allerdings nur auf das sechzehnte Jahrhundert: Damals, so lautet seine These, war die Romanliteratur schon so kräftig ausgebildet und populär, daß sich die Epiker an ihr orientierten:

> Hence it came to pass, that there is so great a Mixture of Knight-Errantry, Sorcery, and incredible Atchievements in the Poems of *Ariosto*, *Tasso*, and our famous *Spenser;* who, notwithstanding they had the Precepts of *Aristotle* and *Horace*, and the Examples of *Homer* and *Virgil* back'd with Reason to direct their Conduct, were caught in the general Infection of the Times, and accommodated their Writings to the prevailing Opinion; by which they transgress'd one essential Rule of Poetry, I mean, Probability.[14]

---

[12] Blackmore, »Essay upon Epick Poetry«, 31.
[13] Blackmore, »Essay upon Epick Poetry«, 32.
[14] Blackmore, »Essay upon Epick Poetry«, 32f.

6. Enzyklopädien:
Louis Moreri – Jeremy Collier – Ephraim Chambers – Heinrich Zedler

Die Roman-Artikel der großen Enzyklopädien der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts gehen alle auf die Darstellung der Entwicklung der Romanliteratur in Huets *Traité* zurück. Interessant sind diese Artikel vor allem auch dadurch, daß sie nicht nur eine Kurz-Geschichte des Romans enthalten, sondern auch grundsätzliche Ausführungen über die Romangattung selbst.

Louis Moreris Enzyklopädie erschien 1674 zu Lyon unter dem Titel *Le Grand Dictionnaire historique, ou Le Mélange curieux de l'histoire sainte et profane*. Das Werk war ein Erfolg und wurde von den späteren Herausgebern laufend erweitert. Ein *Supplément* von 1716 brachte dann einen Roman-Artikel, der auch in die dritte englische Bearbeitung dieser Enzyklopädie von 1721 aufgenommen wurde.[1] Der englische Redaktor, Jeremy Collier, übernahm den französischen Text mit einigen unwesentlichen Kürzungen, fügte aber – wie es von dem Verfasser des *Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage* (1698) zu erwarten ist – eine ablehnende Beurteilung der Romanliteratur an:

> As for Romances in general, they commonly do more Mischief than Good. For besides mispending of time, giving an ill Tincture to the Imagination, and stuffing the Head with Rubbish, they paint good Qualities out of Character, give false Images of Life, teach young People to be indiscreet in Friendship and Passions, put them in a Way how to cheat their Parents with more Dexterity, and steal a Misfortune for their Life-time.[2]

Der Roman-Artikel gibt als einzige Quelle Huets Abhandlung an. Er beginnt mit einer kurzen Definition und einer Erklärung der Gattungsbezeichnung:

> Romances: So feigned Histories are called written in Prose and Verse: They commonly go upon the Subject of Knight Erranty [sic] or Love. They have this Name given them from the Language they were writ in, which was *Latin* mixed with *Old Gaulish* and *High Dutch*. The *French*

---

1 Vgl. An Appendix to the Three English Volumes in Folio of Morery's Great Historical, Geographical, Genealogical and Poetical Dictionary: Being a Curious Miscellany of Sacred and Profane History ... By Jer. Collier, A.M. London: ... MDCCXXI. – Eine erste englische Bearbeitung von Moreris Werk war bereits 1694 erschienen. Ihr folgte eine von Jeremy Collier rev. und erweiterte Ausgabe (London, 1701).

2 Vgl. An Appendix. – Der Schluß dieser Romanbeurteilung bezieht sich offenbar auf den jüngst erschienenen *Robinson Crusoe*.

and the *Provincials* wrote History in this Language; and thus the Name *Roman* was first common both to true and fabulous History; but afterwards it was peculiar to the latter.[3]

Während der französische Artikelschreiber die Romane als »Histoires feintes, ordinairement amoureuses«[4] bezeichnet, ergänzt Collier diese Definition noch durch den Hinweis auf den zweiten wichtigen Gegenstand des alten Romans: *Knight Errantry*. Der Franzose erweist sich auch in den weiteren Ausführungen über das Wesen des Romans als Schüler Huets. Er betont den Fiktionscharakter des Romans und unterscheidet ihn ausdrücklich von anderen literarischen Formen:

And here we are not to suppose Romances, are the same with Poems and Tragedies, where the Ground of the History is True, though embellished with fabulous Circumstances: Neither are we to confound it with Comedies, the design of which is not only a bare Recital, but turns upon Action: Neither is it of the same Kind with *Æsop*'s Fables, nor even with Histories intermixed with Fiction: For a Romance it seems is entirely feigned.[5]

Die Unterscheidung erfolgt also zum Teil auf Grund des Fiktionscharakters des Romans; im Falle der Komödie aber auf Grund des Redeverteilungskriteriums. Der historische Abriß über die Romanliteratur referiert – nicht immer ganz korrekt[6] – die Grundzüge der Abhandlung Huets. Die Orientalen werden als die Erfinder dieser »Sort of Compositions« bezeichnet; von ihnen übernahmen sie die Griechen und Römer. Von den antiken Romanciers wird Heliodor ausführlich erwähnt:

Heliodorus has served for a Model to Romantick Writers, and 'tis said *Theagenes* and *Chariclea*'s Marriage has been the general Ground for Compositions of this Kind.[7]

Auf die »list of the most eminent Romance Writers among the *Greeks*

---

[3] Vgl. An Appendix.

[4] Die Definition im *Supplément* von 1716, vol. II, S. 441 lautet: Romans: on appelle ainsi des Histoires feintes, ordinairement amoureuses, écrites en prose, ou en vers. Ce nom a été donné à ces histoires du nom de la Langue en laquelle ils étoient écrits, que l'on appelloit Romance, c'est-à-dire, la Langue Latine corrompuë, & mêlée de Gaulois & de Tudesque.

[5] Vgl. An Appendix. – »Il ne faut pas les confondre avec les Poëmes, ni avec les Tragedies, dont le fonds de l'Histoire est veritable, quoiqu'ornées de circonstances fabuleuses; non plus qu'avec les Comedies, qui ne sont pas faites pour un simple recit, mais pour la representation; ni avec les grandes fables des Poëtes, ni avec les petites fables, semblables à celles d'Esope; ni même avec des Histoires que l'on a ornées de fables. Dans le Roman tout est feint« (*Supplément*, 1716, vol. II, S. 441).

[6] Vgl. die Ausführungen über »*Aristides* of *Miletus* [who] translated the *Milesian* Fables into *Latin*«.

[7] Vgl. An Appendix.

and *Latins*« folgt übergangslos die Aufzählung verschiedenartiger Ausprägungen der nachantiken europäischen Romanliteratur von den Artusromanen über den *Amadis* bis zu den Großromanen des französischen siebzehnten Jahrhunderts und den kürzeren Romanen der Madame de Lafayette. Der Verfasser wiederholt Huets Feststellung, daß die Ritterromane ohne Kunstverständnis abgefaßt wurden:

> Most of these latter Romances are thrown together without Method. M. *d'Urfe* was the first in the beginning of the seventeenth Century, who gave his *Astræa* somewhat a better Turn.[8]

Die Geschichte des europäischen Romans wird als eine überwiegend französische Romangeschichte gesehen; lediglich Cervantes und Guarini werden neben den französischen Autoren erwähnt. Jeremy Collier hat diesen Artikel nicht durch einen Hinweis auf englische Romane ergänzt, so daß der gebildete englische Leser des Jahres 1721 in seinem Lexikon keinen einzigen englischen Romancier aufgeführt fand. Der Eindruck, daß der Roman vor allem ein französisches Gewächs sei, wurde also auch durch das Nachschlagewerk verstärkt.

Diesen Eindruck bestätigt auch der Roman-Artikel in der großen englischen *Cyclopaedia* Ephraim Chambers' von 1728. Chambers definiert ROMANCE als

> a fabulous Relation of certain Intriegues and Adventures in the Way of Love and Gallantry; invented to entertain and instruct the Readers.[9]

Chambers ordnet den Roman dem Epos zu und gibt deshalb eine zweite Romandefinition nach dem Muster der Eposdefinition Le Bossus.[10] Der formalistischen Methode der Abhandlung Le Bossus entsprechend, zählt er dann die einzelnen Bestandteile des Romans auf – ein Verfahren, das dann auch Fielding im Vorwort zu *Joseph Andrews* (1742) anwandte, um den Roman dem Epos zuordnen zu können.

---

8 Vgl. AN APPENDIX. – Collier läßt in seiner Fassung des Artikels den Hinweis auf die Romane der Madame de Lafayette weg. Seine romanfeindliche Einstellung bekundet er auch dadurch, daß er die Großromane der Scudéry und der anderen franz. Autoren als *Bagatelles* bezeichnet. In diesem Sinne ergänzt er auch den Hinweis auf Cervantes: »*Don Quixot*, that is *Cervante* a *Spaniard*, has written an ingenious Romance, and which makes it still better, 'tis a Satyr against Romances«. – Über Madame de Lafayettes Romane heißt es beim französ. Artikelschreiber von 1716 im Zusammenhang mit dem modernen Roman: »De nos jours on a vû la Princesse de Cleves, Zaïde & plusieurs autres Romans plus courts que les anciens, dans lesquels on a joint la politesse du langage à l'agrément des avantures.«

9 CYCLOPAEDIA.

10 Vgl. dazu S. 106 ds. Arbeit.

Der historische Überblick über die Romanliteratur folgt Huet beziehungsweise dem auf Huet zurückgehenden Roman-Artikel in Colliers *Appendix to Morery's Dictionary* von 1721. Beide Quellen werden nicht genannt. Chambers schenkt sich den Hinweis auf den orientalischen Ursprung des Romans und die Milesischen Geschichten. Er beschränkt sich auf griechische Romanciers; traditionsgemäß wird Heliodor als der bedeutendste bezeichnet. Seine Ausführungen über Heliodor sind von Colliers *Appendix* abgeschrieben. Die Entwicklung des modernen Romans ist nach Chambers fast mit der Geschichte des französischen Romans identisch:

> The *French*, above all other Nations, have applied themselves to this kind of Writing; whether it be from the natural Taste and Genius of the People, or from the freedom, &c. wherewith they Converse with the Women.

Die Erklärung der französischen Überlegenheit auf dem Gebiet der Romanliteratur ist Huet entnommen ebenso wie die Feststellung, daß die Romane des französischen siebzehnten Jahrhunderts »much more polite« seien als die vorangegangenen Ritterromane.[11] Über Huet hinaus führt der Hinweis auf »the Adventures of *Telemachus*, of the late Archbishop of *Cambray*, a Work never enough to be applauded«, und die abschließende, undifferenzierte Titelliste deutscher, italienischer, spanischer und englischer Romane, die den englischen Leser der *Cyclopaedia* sehr enttäuschen mußte. Der Schlußsatz lautet nämlich:

> The English [have] their *Arcadia*, &c. The *Argenis* of Barclay is rather a Satyr than a *Romance*. See NOVEL.

Von der englischen Romanliteratur wird also nur ein Titel genannt. Der offenbar geplant gewesene Artikel über *Novel* fiel aus; unter *Novel* findet man folgenden Eintrag: »*Novel*, New; see *Romance*.«

Der Roman-Artikel in Zedlers *Universal Lexicon aller Wissenschaften und Künste*[12] ist umfangreicher als die bisher genannten Artikel; er läßt aber sowohl die klare Konzeption einer Entwicklungsgeschichte des Romans, wie sie Huets *Traité* auszeichnet, als auch eine dichtungstheoretisch konsequente und durchgearbeitete Romandefinition vermissen. Symptomatisch ist das Verständnis Huets, dessen *Traité* am Ende des Zedlerschen Artikels beurteilt wird:

---

[11] Zu Huets Erklärung vgl. *Continental Model*, 202f. – Chambers nennt außer den höfisch-historischen Romanen im Stil d'Urfés und Scudérys noch Sorels *Francion* (ohne Angabe des Autors). Wahrscheinlich kannte Chambers nur den Titel dieses satirischen Romans, der nicht in die Gesellschaft der von Huet empfohlenen französischen Romane des 17. Jh.s paßt.

[12] *Universal Lexicon*, Bd. 32 (Leipzig und Halle, 1742), Spalten 700–703.

Der Bischoff von Avranches, *Peter Daniel Huet*, hat von dergleichen Schrifften einen Tractat geschrieben, worinnen er unter andern folgende Beschreibung davon macht; es wären wahrscheinliche Lügen, oder sinnreiche Gedichte, um rechtschaffene Müßiggänger damit zu belustigen. Im übrigen aber machte er eine nette Erzählung der meisten, sonderlich alten Romans, sowohl deren, so noch vorhanden sind, als die längst verlohren gegangen.[13]

Zedler selbst versteht unter *Romanen*

diejenigen Bücher, in welchen allerhand entweder gantz erdichtete oder doch mit erdichteten Umständen vorgebrachte Helden- und Liebes-Erzählungen enthalten sind.[14]

Zedler kennt offenbar die Abhandlung Huets nur oberflächlich, denn er nimmt weder auf die von Huet vorgetragene Romandefinition noch auf dessen Darstellung der Entstehung und Entwicklung der Romanliteratur Bezug. So beruft er sich auch für die Entstehung der Romanliteratur auf Mézerays *Histoire de France* (1643–51), deren Ausführungen über den Roman durch Huets *Traité* längst überholt sind:

Mezeray hält davor, daß man den Ursprung solcher Schriften theils von den Zeiten, da sich tapfere und tugendhaffte Leute gefunden, welche die hin und wieder befindliche Raubschlösser zerstöret und den Reisenden Sicherheit geschafft, herführen, theils aber den Griechen zueignen könne, als welche so wohl zu den Lügen, als zu dem Müßiggange sehr geneigt gewesen, und, nachdem die wahre Gelehrsamkeit und Tapferkeit unter ihnen aufgehöret, sich darauf gelegt, allerhand seltsame Abentheuren, zu ihrer und ihrer Landsleute Belustigung zu erfinden. Er stehet ferner in den Gedancken, daß die Frantzosen von ihren Creutzzügen in die Orientalische Länder solche Gewohnheit mit in ihr Vaterland gebracht.[15]

Diese dreifache These von der Entstehung des Romans wird aber von Zedler gar nicht weiter beachtet. Der anschließende historische Überblick über den alten Roman, zu dem er sowohl den antiken als auch den mittelalterlichen Roman bis zu den Ritterromanen rechnet, beginnt mit der unvermittelten Feststellung:

Die Gedichte des *Homerus*, *Virgilius* und anderer Alten, welche sich nach diesen beyden Mustern gerichtet, sind schon eine Art von Romanen.[16]

Von den antiken Romanciers wird einzig Heliodor erwähnt; von den mittelalterlichen Romanen nennt er lediglich die fälschlich Turpin zugeschriebene Chronik von den Taten Karls des Großen, während er von den Ritterromanen einige Titel angibt. Bevor er sich den neuen Roma-

---

13 *Universal Lexicon*, Bd. 32, Sp. 703.
14 *Universal Lexicon*, Bd. 32, Sp. 700.
15 *Universal Lexicon*, Bd. 32, Sp. 700.
16 *Universal Lexicon*, Bd. 32, Sp. 700.

nen zuwendet, sollen die »Haupt-Eigenschafften eines guten Romans« festgehalten werden. Sie »scheinen da hinaus zu lauffen«:

> 1) daß die Schreibart rein, zierlich und scharffsinnig, auch eben so wenig gezwungen, als nachläßig sey; 2) daß deren Inhalt, nebst dessen Ausführung, geschickt sey, eines klugen Lesers Verwunderung, und Vergnügen zu wege zu bringen; und endlich 3) daß solcher demselben auch nutzen und erbauen könne.[17]

Die formalistische Kritik französischer Prägung scheint Zedler auf den Roman nicht anwenden zu wollen. Den allgemeinen Hinweis auf die Schreibart, worunter er mehr versteht als bloß den Stil, und auf die dreifache Wirkung des Romans auf den Leser (Verwunderung, Vergnügen, Nutzen bzw. Erbauung) ergänzt er aber noch durch einige weitere Erläuterungen:

> Das erste von den ietztbemeldeten 3 Stücken erfordert, daß sehr wichtige, rare und mit allerhand ungemeinen (doch nicht unwahrscheinlichen oder gar unmöglichen) Zufällen vergesellschafftete Begebenheiten vorgestellt werden. Zu dem andern trägt theils die künstliche Auswickelung der eingemischten Verwirrungen, theils aber eine angenehme und natürliche Abbildung der in dem menschlichen Leben vorkommenden Affecten und so weiter ein grosses bey. Das dritte wird sonderlich dadurch befördert, wenn die in der Welt am meisten im Schwange gehende Schwachheiten und Laster auf solche Art vorgestellet werden, daß kein Verlangen darnach, sondern vielmehr ein Widerwillen und Abscheu davor ... entstehen muß.[18]

Der Roman wird also auf ein »realistisches« Stilideal im Sinne natürlicher Darstellung verpflichtet, doch darf nicht übersehen werden, daß auch das »Wunderbare« im Sinne des »Künstlichen« und »Raren« eine wichtige Rolle zu spielen hat.[19] Von grundsätzlicher Bedeutung ist auch die Tatsache, daß die Charakterisierung des Romans formale und inhaltliche Spezifika gleichrangig behandelt; der historische Befund widerspricht also auch hier der verbreiteten Ansicht der Literaturwissenschaft, daß sich die Romankritik des achtzehnten Jahrhunderts fast ausschließlich um den Inhalt des Romans gekümmert habe.

Seit Huets *Traité* wurde in der zeitgenössischen Kritik die Vorstellung überliefert, daß der Roman des französischen siebzehnten Jahrhunderts die Romanliteratur neu begründet habe. Zu den alten Romanen zählte man dann die gesamte Romanliteratur vor Cervantes' *Don Quijote*. Den antiken Roman zählte man entweder zum alten Roman

---

[17] *Universal Lexicon*, Bd. 32, Sp. 701.

[18] *Universal Lexicon*, Bd. 32, Sp. 701.

[19] Die »Verwunderung« des Lesers wird deshalb auch als erste Wirkung des Romans angeführt. – Zum »Wunderbaren« im Roman vgl. S. 89f. ds. Arbeit.

oder erwähnte ihn extra. Neben den alten und neuen Romanen führte man als dritte Klasse die satirischen Romane auf, die man häufig mit Cervantes' Hauptwerk beginnen ließ. Diesem konventionellen Einteilungsschema folgt dann auch Zedler:

> Fast von allen alten Romanen kan man ohne Unterscheid sagen, daß ihnen die ietzt angedeutete Stücke mangeln. Sonderlich haben ihre alberne und von aller Wahrscheinlichkeit entfernte Erfindungen dem berühmten Spanier, *Michael de Servantes* de Saavedra, Anlaß gegeben, in dem Buch, welches er Don *Quixote* de la Mancha tituliret, eine sehr kluge Satyre darwider zu schreiben. Die neuern Romanen sind um ein grosses politer und lehrreicher, doch gleichfalls von gar unterschiedener Güte.[20]

Von den »neuern Romanen« nennt er zunächst die französischen Romane der Autoren des siebzehnten Jahrhunderts von d'Urfé bis Fénelon; von englischen Autoren kann er lediglich Barclay anführen, während er von deutschen Autoren Bohse, Happel, Philipp von Zesen, Lohenstein und Herzog Anton Ulrich erwähnt und die beiden letzten mit hohem Lob bedenkt. Der neue Roman ist also für das deutsche *Lexicon* von 1742 noch immer der Roman des siebzehnten Jahrhunderts. Dies gilt auch für die dritte Klasse der Romane, die satirischen Romane.

> [Sie] sind zur Erkänntniß gemeiner Thorheiten, auch derer, darauf viele Romanisten oder ihre Leser zu verfallen pflegen, nicht gar undienlich. In diese Classe gehören die *Avantures* des *Don Quixote de la Mancha*, der *Berger Extravagant*, *Romant Comique*, *Romant Bourgeois* und *la fausse Clelie*.[21]

Vorsichtiger als Jeremy Collier, der am Schluß seines Artikels vor der Gefährlichkeit des Romans grundsätzlich gewarnt hatte, fügt Zedler noch an:

> Einige wollen behaupten, daß auch die allertugendhaffteste und klügste Romans vor die Jugend gefährlich zu lesen wären, indem nicht nur deren Gemüther mit den Regungen der Liebe ... sondern auch mit allerhand andern Chimären und bey der ietzigen Welt nicht practicablen Gedancken nothwendig angefüllet werden müsten.[22]

Der bereits zitierte Hinweis auf Huets Traktat beschließt den Artikel.

---

[20] *Universal Lexicon*, Bd. 32, Sp. 701f.

[21] *Universal Lexicon*, Bd. 32, Sp. 702. – Dieser Abschnitt ist wörtlich der *Anleitung zur Historie der Gelahrheit* Gottlieb Stolles entnommen (vgl. die 3. Aufl. Jena, 1727 [1718], S. 237).

[22] *Universal Lexicon*, Bd. 32, Sp. 702. – Bei Stolle heißt es: »Einige wollen dieselben [i.e. Romane] als schädlich verwerffen. Andere aber behaupten: daß man mit Unterscheid davon urtheilen und nicht alle durchgehends verdammen müsse« (*Anleitung zur Historie der Gelahrheit*, 234).

7. Tobias Smollett, Vorwort zu *Roderick Random* (1748)

Smolletts *Roderick Random* (1748) gehört wie Fieldings *Joseph Andrews* (1742) zur Klasse der komischen, beziehungsweise der satirischen Romane in der Nachfolge des *Don Quijote* und des spanischen Schelmenromans. Hervorragende Beispiele dieses Romantyps gab es nur in der spanischen und in der französischen Romanliteratur, und so suchten Fielding und Smollett ihre Romane dem englischen Publikum durch ein romantheoretisches Vorwort zu erläutern. Anders aber als Fielding, der eine detaillierte formalistische Definition seines Romantyps vorlegte und die Geschichte des Romans nur insofern heranzog, als er seine spezielle Form des Romans von der Hauptform des neuzeitlichen Romans, dem Großroman des französischen siebzehnten Jahrhunderts, abhob, bemüht sich Smollett in erster Linie um eine literarhistorische Herleitung seines Romantyps.[1] Den historischen Bemerkungen stellt er eine allgemeine Beschreibung des satirischen Romans voran:

> Of all kinds of satire, there is none so entertaining and universally improving, as that which is introduced, as it were, occasionally, in the course of an interesting story, which brings every incident home to life; and, by representing familiar scenes in an uncommon and amusing point of view, invests them with all the graces of novelty, while nature is appealed to in every particular.[2]

Smollett vermeidet hier die Gattungsbezeichnung »romance«; offenbar wollte er sein Werk ebensowenig wie Fielding mit den künstlerisch wertlosen und verachteten Produkten der allgemeinen Gattung »romance« verwechselt wissen.[3] Die Beschreibung des satirischen Romans zielt ganz

---

[1] Alan D. McKillop nimmt die romanhistorischen Ausführungen Smolletts nicht zur Kenntnis und kommt daher zu der ungenauen und irreführenden Behauptung: »Somewhat on the model of the Preface to *Joseph Andrews*, Smollett provides an important Preface to *Roderick Random*« (*The Early Masters of English Fiction*, Univ. of Kansas Press, Lawrence, 1956, S. 150). – Robert Giddings, der sich krampfhaft bemüht, für Smollett eine eigenständige, Fieldings Werk ausschließende Tradition zu bestimmen, kann in seiner Monographie *The Tradition of Smollett* (London, 1967) nur eine hilflose (und zudem unvollständige) Paraphrase der romantheoretischen Äußerungen Smolletts geben.

[2] Smollett, *Roderick Random*, Ev.Lib. No. 790 (London, [1927], last repr. 1958), 3.

[3] Smollett verwendet hier den wertneutralen Begriff »story«; wenn er im Vorwort oder in der einleitenden »Apologue« auf sein eigenes Werk verweist, so begnügt er sich mit der Bezeichnung »the following sheets« (4 u. 8). Der Ich-Erzähler verwendet dann die Bezeichnung »memoirs« (12). – Vgl. Fielding, *Tom Jones* (1749), I, 392 (= Bk. IX, Ch. 1): »And it is the apprehension of this contempt that hath made us so cautiously avoid the term romance, a name with which we might otherwise have been well enough contented.«

auf das Grundsätzliche: Smollett geht es weniger um die einzelnen inhaltlichen und formalen Merkmale als um die grundsätzlich poetische Eigenschaft dieses Romantyps. Vermag es nämlich der satirische Roman »by representing familiar scenes in an uncommon and amusing point of view, [to invest] them with all the graces of novelty«, so verweist Smollett mit dieser Bestimmung auf den später von Wordsworth für die Lyrik beschriebenen poetischen Prozeß, »whereby ordinary things should be presented to the mind in an unusual aspect«.[4] Die dichterische Wirkung von Roman und Lyrik lassen sich also auf den gleichen poetischen Grundprozeß zurückführen.[5] Die Beschreibung dieses poetischen Grundprozesses muß Smollett dem von ihm behandelten Gegenstand entsprechend noch ergänzen, denn der Dichter des komischen Romans wird an den »familiar scenes« nicht nur ungewöhnliche und ungewohnte (*uncommon*), sondern zugleich auch komische (*amusing*) Aspekte aufzeigen.

Smollett antizipiert hier keineswegs romantische Einsichten in das Wesen der dichterischen Gestaltung: Die Romantiker knüpfen ebenso wie Smollett an eine in die Antike zurückreichende ästhetische Diskussion um den Begriff der »Neuheit« an, die Addison im englischen achtzehnten Jahrhundert besonders aktivierte.[6] Auf Addisons Abhandlungen gründen dann die dichtungstheoretischen Schriften der Schweizer, die diese Diskussion des »Neuen« und des »Wunderbaren« in der Poesie auch in Deutschland populär machten. So handelt zum Beispiel das 9. Kapitel der *Kritischen Dichtkunst* Breitingers von 1740 »Von der

---

4 Vgl. Wordsworths Vorwort zur zweiten Auflage der *Lyrical Ballads* (1800). – Zit. nach der Ausgabe der *Complete Poetical Works of William Wordsworth* in der »Globe Library« (London, [1924], last repr. 1950), 850. – Vgl. S. T. Coleridges Bemerkung im 14. Kap. seiner *Biographia Literaria* (1817): »Mr. Wordsworth, on the other hand, was to propose to himself as his object, to give the charm of novelty to things of every day, ...« (ed. by J. Shawcross, vol. II, Oxford, 1907, 6).

5 Allan H. Gilbert verknüpft in diesem Zusammenhang Torquato Tassos *Discorsi del poema eroico* (1594) mit Shelleys *Defence of Poetry* (1821; publ. 1824) und Wordsworths »Preface to the second ed. of *Lyrical Ballads*« (1800). – Vgl. die von ihm hrsg. Anthologie *Literary Criticism: Plato to Dryden* (Detroit, 1962), 478f., Anm. 42.

6 Auf den historischen Gesamtzusammenhang dieser Diskussion verweist Clarence DeWitt Thorpes Artikel »Novelty« in J. T. Shipley (Ed.), *Dictionary of World Literature*, new rev. ed. (Paterson, New Jersey, 1962), 287f. – Vgl. auch Thorpes Aufsatz »Addison and Some of His Predecessors on ›Novelty‹«, *PMLA* 52 (1937), 1114–1129, der neben den antiken Kritikern vor allem engl., französ. und span. Kritiker des 17. u. 18. Jh.s aufführt. – Thorpe erwähnt Smollett nicht; »Novelty« wird im Zusammenhang mit der psychologischen Wirkung der Kunst erörtert, jedoch nie in Verbindung mit dem dichterischen Schaffensprozeß.

Kunst, gemeinen (gewöhnlichen) Dingen das Ansehen der Neuheit beizulegen«.[7] Diese Formulierung läßt sich nun direkt auf Smollets Romantheorie übertragen: Sie handelt nämlich – in Breitingers Worten – von der Kunst, gemeinen und alltäglichen Dingen (»familiar scenes«) das Ansehen der Neuheit beizulegen (»invests them with all the graces of novelty«).[8]

Dieses allgemeine Vermögen der Kunst wird im speziellen Bereich des Romans, genauer noch im Bereich des satirisch-komischen Romans, verwirklicht. Dieser Romantyp ist das Ergebnis einer historischen Entwicklung der allgemeinen Gattung Roman. Smollett referiert kurz die Entwicklungsstufen des »Romans«, um die Haupteigenschaften des satirisch-komischen Romans verdeutlichen zu können; zugleich macht er dadurch klar, daß er sein Werk – obwohl er die Gattungsbezeichnung »romance« vermeidet – zum Bereich der Romanliteratur zählt. Smollett unterscheidet drei große Entwicklungsstufen der Romanliteratur, die er auch hier nicht isoliert beschreibt, sondern innerhalb des Gesamtzusammenhangs der Entwicklung der imaginativen Literatur. Dabei kann der Roman ohne dichtungstheoretische Debatte zwanglos als die natürliche, moderne Ablösungsform des Epos erscheinen.

Smolletts Beschreibung der ersten Entwicklungsstufe der imaginativen Literatur folgt zeitgenössischen Erklärungsversuchen der heidnischen Mythologie und besonders den von der historischen Homerkritik verbreiteten Theorien über die Entstehung der antiken Literatur.[9]

---

[7] Für Wolfgang Preisendanz ergibt sich im Hinblick auf die *Dichtkunst* Breitingers die Frage, »ob hier, im Insistieren auf dem Wunderbaren, auf dem, was *fremd, seltsam und neu* ist, der Anfang eines besonderen, deutschen Weges zur romantischen Poetik zu entdecken ist« (*Nachahmung und Illusion*, hrsg. v. H. R. Jauß, 76, Anm. 5). – Daß Preisendanz die dichtungstheoretischen Voraussetzungen seiner deutschsprachigen Gewährsleute nur ungenügend kennt, zeigt auch seine überraschende Feststellung: »Für Anglisten und Romanisten mag die zentrale Stellung, die in Breitingers (und Bodmers) Poetik das Wunderbare einnimmt, befremdlich sein« (*ebd.*, 196).

[8] Smolletts Beschreibung des satirischen Romans widerspricht auch der vereinfachenden, konventionellen Auffassung, nach der die klassizistische Ästhetik die Originalität des Dichters auf die »Neuheit« des Ausdrucks beschränkt hielt (so z. B. E. Cassirer, *Die Philosophie der Aufklärung*, Tübingen, 1932, 388).

[9] Vgl. z. B. Andrew Michael Ramsay, *The Travels of Cyrus. To which is annex'd, A Discourse upon the Theology and Mythology of the Ancients* (London, 1727; 6. Aufl. 1739). – Die franz. Originalausgabe erschien ebenfalls 1727 u. d. T. *Les Voyages de Cyrus, Avec un Discours sur la Mythologie.* – Zur englischen Homerkritik vgl. Donald M. Foerster, *Homer in English Criticism. The Historical Approach in the Eighteenth Century*, Yale Studies in English, Vol. 105, New Haven, 1947.

> Romance, no doubt, owes its origin to ignorance, vanity, and superstition. In the dark ages of the world, when a man had rendered himself famous for wisdom or valour, his family and adherents availed themselves of his superior qualities, magnified his virtues, and represented his character and person as sacred and supernatural. The vulgar easily swallowed the bait, implored his protection, and yielded the tribute of homage and praise even to adoration; his exploits were handed down to posterity with a thousand exaggerations; ... and hence arose the heathen mythology, which is no other than a collection of extravagant romances.[10]

Die primitiven Religionen, beziehungsweise die antiken Göttergeschichten werden also auf gesellschaftspolitische Zustände der »dark ages of the world« zurückgeführt: Eitelkeit der Privilegierten einerseits, Unwissenheit und Aberglaube der Menge andererseits, bewirkten die Ausbildung dieser »extravagant romances«. Eine der Leistungen der antiken Kultur bestand dann in der Verfeinerung dieser Geschichten:

> As learning advanced, and genius received cultivation, these stories were embellished with the graces of poetry; ... Thus tragedy and the epic muse were born, and in the progress of taste, arrived at perfection. It is no wonder that the ancients could not relish a fable in prose, after they had seen so many remarkable events celebrated in verse, by their best poets; we, therefore find no romance among them, during the era of their excellence, unless to Cyropædia of Xenophon may be so called; and it was not till arts and sciences began to revive, after the irruption of the Barbarians into Europe, that anything of this kind appeared.[11]

Smollett schließt sich also der allgemeinen Auffassung der zeitgenössischen Kritik an, »That Poetry was before Prose«,[12] und wertet infolgedessen den antiken Roman, von dessen Existenz er selbstverständlich weiß, als ein Produkt des Zerfalls, das außerhalb der allgemeinen Entwicklung der Dichtung liegt. Auch Zedlers *Universal Lexicon* berichtet 1742, daß sich die Griechen erst dann mit der Romanschreiberei abgegeben hätten, »nachdem die wahre Gelehrsamkeit und Tapferkeit unter ihnen aufgehöret«;[13] entsprechend heißt es bei Smollett, »we ... find no romance among them [the ancients], during the era of their excellence«. So greift Smollett nun den seit Huet immer wieder angeführten Neuanfang des Prosaromans im europäischen Mittelalter auf. Mit prononciert antikatholischer Tendenz bezeichnet er den Prosaroman als den

---

10 Smollett, *Roderick Random*, 3f.
11 Smollett, *Roderick Random*, 4.
12 Thomas Blackwell, *An Inquiry into the Life and Writings of Homer* (London, 1735), 44. – Zur zeitgenössischen Diskussion vgl. M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp* [1953], Paperback edition (London, O.U.P., 1960), 78–82.
13 *Universal Lexicon*, Bd. 32, Sp. 700. – Vgl. hierzu S. 221 ds. Kapitels.

echten Ausdruck der Kulturstufe dieses Zeitalters. Die Griechen kannten zur Zeit ihrer kulturellen Blüte keinen Roman,

> but when the minds of men were debauched, by the imposition of priest-craft, to the most absurd pitch of credulity, the authors of romance arose, and, losing sight of probability, filled their performances with the most monstrous hyperboles. If they could not equal the ancient poets in point of genius, they were resolved to excel them in fiction, and apply to the wonder rather than the judgment of their readers. Accordingly they brought necromancy to their aid, and instead of supporting the character of their heroes by dignity of sentiment and practice, distinguished them by their bodily strength, activity, and extravagance of behaviour. Although nothing could be more ludicrous and unnatural than the figures they drew, they did not want patrons and admirers, and the world actually began to be infected with the spirit of knight-errantry, when Cervantes, by an inimitable piece of ridicule, reformed the taste of mankind, representing chivalry in the right point of view, and converting romance to purposes far more useful and entertaining, by making it assume the sock, and point out the follies of ordinary life.[14]

Smolletts Konzeption unterscheidet sich grundlegend von der Huets, da sie die Gesamtentwicklung der Literatur zu erfassen sucht. Hatte Huet den kunstgerechten antiken Roman der Unform und der Unnatur des mittelalterlichen Romans gegenübergestellt, so folgt in Smolletts umfassender Darstellung auf das antike Zeitalter der *Dichtung* das mittelalterliche Zeitalter des *Prosaromans*. Im Gesamtverlauf der Entfaltung menschlicher Kultur läßt sich also der Prosaroman als die historische Ablösungsform des Epos bestimmen, doch sind Dichtung (Tragödie und Epos) wie Prosaroman authentische Produkte ihrer jeweiligen Kulturen. Smollett sieht daher im Roman weder »das Ergebnis der Degeneration des Mythos in eine Welt der Illusion und des Aberglaubens ... [noch] ein Degenerationsprodukt des Epos«, wie W. G. Deppe fälschlich behauptet.[15] Smolletts Konzeption leitet sich vielmehr von der Kulturzyklentheorie her, die von den Zeitgenossen in verschiedenartigen Ausprägungen vorgetragen wurde.[16] Seine Darstellung umfaßt zwei große, voneinander unabhängige Kulturkreise: Antike und Neuzeit. In beiden Kulturkreisen lassen sich nun gleiche Entwicklungstendenzen aufzeigen. In den »dark ages of the world« entstand die heidnische Religion, »which is no other than a collection of extravagant romances«. Aus

---

[14] Smollett, *Roderick Random*, 4.

[15] Vgl. W. G. Deppe, *History Versus Romance* (Münster, 1965), 39 u. 46.

[16] Zur Kulturzyklentheorie in den literarhistorischen Schriften des 17. u. 18. Jh.s vgl. R. Wellek, *Rise of English Literary History*, 39–42; 72–74. – Wellek erwähnt Smollett allerdings nicht.

diesen kunstlosen »stories« bildete sich dann in der Blütezeit dieses Kulturkreises die echte Dichtung.[17] Erst in der Zeit des Verfalls dieser Kultur – Smollett deutet dies nur noch an – entstanden dann auch noch »fable[s] in prose«. Die Hauptliteratur des zweiten Kulturkreises, dessen Blütezeit natürlich in Smolletts eigene Zeit fällt, ist der Prosaroman. Waren in den »dark ages« des ersten Kulturkreises »übernatürliche« (*supernatural*) Göttergeschichten aufgekommen, so begann die Kunst des zweiten Kulturkreises mit ebenso »unnatürlichen« *(unnatural)* Prosaromanen. Ihre Merkmale entnimmt Smollett der konventionellen Charakterisierung der Ritterromane. Die Blütezeit des zweiten Kulturkreises beginnt dann mit dem großen Roman des Cervantes, der den Prosaroman verwandelte und zur Kunstform erhob, »by making it assume the sock, and point out the follies of ordinary life«.

> The same method has been practised by other Spanish and French authors, and by none more successfully than by Monsieur Le Sage, who, in his *Adventures of Gil Blas*, has described the knavery and foibles of life, with infinite humour and sagacity.[18]

Cervantes wird hier also zum zweiten Mal von einem englischen Romancier des achtzehnten Jahrhunderts als das große Vorbild der Romankunst gepriesen. Die Romanliteratur – so lautet Smolletts These – erreicht ihre Blüte in der speziellen Ausprägung des satirisch-komischen Romans, der die überkommenen kunstlosen Romanformen so tiefgreifend verwandelte, daß eine ganz neue Prosakunst entstand.[19] Auf sie wollte Smollett dann die alte Gattungsbezeichnung »romance« nicht mehr anwenden. Fielding stand vor demselben Problem: Er suchte den Mangel an einer geeigneten Gattungsbezeichnung durch eine umständliche formalistische Definition der neuen Prosakunst im Vorwort zu *Joseph Andrews* auszugleichen; Smollett war bescheidener und behalf sich, wie bereits erwähnt,[20] mit allgemeinen Bezeichnungen, die sein Werk nicht festlegten.

---

17 Smollett sagt nicht ausdrücklich, daß diese »stories« in Versen geschrieben waren. Der poetische Charakter der heidnischen Mythologie wurde aber von allen Zeitgenossen betont.

18 Smollett, *Roderick Random*, 4.

19 Joseph B. Heidler kennt weder die roman*historischen* Bemühungen der ersten Hälfte des 18. Jh.s noch bemerkt er die Gesamtkonzeption Smolletts. So stellt er die irreführende Behauptung auf: »Smollett's brief sketch in this preface of the growth of the novel from the time of the chivalric romance, is of interest as anticipating such later and fuller critical histories of prose fiction as John Moore's ... and Clara Reeve's ...« (*History of English Criticism of Prose Fiction*, 57, Anm. 41).

20 Vgl. S. 224, Anm. 3 ds. Kapitels.

Der Typus des satirisch-komischen Romans lag in zwei Ausprägungen vor: einmal, als Er-Erzählung in unmittelbarer Nachfolge von Cervantes' *Don Quijote*, dessen Manier von Fielding aufgenommen wurde, und zum andern, als Ich-Erzählung in unmittelbarer Nachfolge des spanischen Schelmenromans, den Le Sage mit seinem *Gil Blas* am Anfang des achtzehnten Jahrhunderts erneuerte. Diesen Roman erwählte sich Smollett als unmittelbares Vorbild. In der Ausführung suchte er ihn jedoch zu übertreffen[21] – notwendigerweise, denn nur dadurch bezeichnet sein Roman einen weiteren Schritt »in the progress of taste«, der sich mit Cervantes' Meisterwerk angekündigt hatte. Beide Ausprägungen dieses Romantyps können aber an dieser Vervollkommnung der Prosakunst mitwirken, denn sie stimmen beide in der »Methode« überein, »[to describe] the knavery and foibles of life, with infinite humour and sagacity«. Es sind Bücher, wie Wieland bald darauf rühmend hervorhebt, »in denen die Wahrheit mit Lachen gesagt« wird.[22]

8. Hermann Andreas Pistorius, »Vorrede« zur deutschen Übersetzung (1754) von Charlotte Lennox' *Female Quixote* (1752)

Charlotte Lennox' Roman *The Female Quixote, or the Adventures of Arabella* war in England ein großer Erfolg. Bereits eine Woche nach dem Erscheinen dieses Romans veröffentlichte Fielding im *Covent-Garden Journal* eine detaillierte Besprechung, in der er den *Female Quixote* sorgfältig mit dem spanischen Original vergleicht:

> I will here very frankly declare my Opinion in what Particulars the Imitation falls short; in what it equals, and in what it excels its illustrious Original.[1]

---

21 Vgl. Smollett, *Roderick Random*, 4: »The following sheets I have modelled on his plan, taking the liberty, however, to differ from him in the execution.«

22 Vgl. Wielands Roman *Don Sylvio* von 1764, 5. Buch, 1. Kapitel »Worin der Verfasser das Vergnügen hat, von sich selbst zu reden«. – Zit. nach der Neuausgabe Heinrich Vormwegs (Köln/Berlin, 1963), 226.

1 Fieldings Besprechung erschien in der 24. Nummer (March 24, 1752). – Zit. nach dem von G. E. Jensen besorgten Neudruck des *Covent-Garden Journal*[s] (New Haven, 1915), I, 279. Zur Popularität des Romans vgl. Jensens Erläuterungen, *ebd.*, II, 207f. und Austin Dobson, »›The Female Quixote‹«, *Eighteenth Century Vignettes, First Series* = The World's Classics No. 245 (O.U.P., [1923], last repr. 1951), 48–60. – Dobsons und Jensens Angaben sind zu ergänzen durch J. R. Fosters Ausführungen über Charlotte Lennox' *Female Quixote* in seiner *History of the Pre-Romantic Novel in England* (New York/London, 1949). Foster weist dort

Eine deutsche Übersetzung erschien 1754 unter dem Titel *Don Quixote im Reifrocke, oder die abentheuerlichen Begebenheiten der Romanenheldinn Arabella.*[2] DerÜbersetzer, H. A. Pistorius, stellte dieser Ausgabe ein romanhistorisches Vorwort voran, das die Literatursatire beider Romane – des spanischen Originals wie die der englischen Nachahmung – erläutern soll. Pistorius kümmert sich nicht um den antiken Roman. In der Entwicklung des westeuropäischen Romans unterscheidet er drei historisch aufeinanderfolgende Romantypen: »Ritterbücher«, »Heldenromane«, sowie die Romane seiner eigenen Zeit. Für die letzteren findet er keine besondere Bezeichnung: Er nennt sie abwechselnd »schöne und natürliche« bzw. »gute« oder »wahrhafte Romane«. Dazu kommen, als vierter Typus, die »Satyren«, die die Entwicklung des Romans kommentieren.

Pistorius wiederholt die allgemeine Auffassung, daß der Roman im Orient entstanden sei:

> Die Art von Erdichtungen, die wir Romanen nennen, haben ihren Ursprung den Morgenländern zu danken, und sind wenigstens dem neuern Europa erst durch sie bekannt geworden. Die Mohren, die den Spaniern das Stiergefechte und ihre schwärmerische Galanterie beygebracht, haben Ihnen auch den Geschmack von den Ritterbüchern eingeflößt, die dergleichen mohrische Galanterien enthielten, und irrende Ritter auftreten ließen. Die meisten kennen diese Bücher aus dem Don Quixote, und man hat keinen falschen Begriff davon, wenn man sie nach dieser schönen Satyre beurtheilet.[3]

Im Vergleich zu Huet und anderen Darstellungen über die Entstehung des Romans im »neuern Europa« gibt Pistorius eine stark simplifizierende Erklärung. Über den orientalischen Roman weiß er nichts zu sagen; er stellt lediglich fest, daß die spanischen »Ritterbücher«, auf die Cervantes' Satire abzielt, auf den Einfluß der Mauren zurückzuführen sind. Offenbar kennt er auch die »Ritterbücher« nur aus zweiter Hand: Er selbst nennt Cervantes' *Don Quijote* und Montesquieus *Persische Briefe*, aus denen er Informationen über diesen ersten Romantyp bezog. Daß er noch andere Informationsquellen heranzog, verrät u. a. der Hinweis auf »das Stiergefechte«, das die Mauren den Spaniern beigebracht haben sollen.[4] Pistorius gibt aber keine Auskunft über diese Quellen. Cervantes' *Don Quijote* beschloß die Epoche der »Ritterbücher«.

überzeugend nach, daß Lennox die Idee ihres »weiblichen Quixote« von Marivaux bezogen hatte.

2 In der wissenschaftlichen Literatur zur Geschichte und Poetik des deutschen Romans wird das Vorwort Pistorius' nirgends erwähnt.

3 Pistorius, »Vorrede«, [Bll.])(2[r v].

4 Die anonymen *Remarks on the Proposals Lately Published for a New Transla-*

Man erfand hierauf ohngefähr in der Mitte des vorigen Jahrhunderts in Frankreich die sogenannten Heldenromanen, worinn die Helden des Alterthums auftreten. Diese Neigung der Franzosen zu dieser Art der Erdichtung gieng so weit, daß man fast keinen Namen eines alten Königs oder einer irgend sonst berühmten Person finden wird, wovon der arbeitsame Scoudery [sic] und der erhabene Calzernede [sic = La Calprenède] nicht beynahe eben so viel kleine Romanen gemacht, woraus die großen zusammengewebet worden.[5]

Über den zweiten Romantyp zeigt sich Pistorius weitaus besser unterrichtet. Er nennt, wenn auch in entstellter Form, die Namen der beiden Hauptvertreter des französischen »Heldenromans« und verweist auf die episodische Struktur dieser vielbändigen Großromane.[6] Die »Heldenromane« liegen in der Mitte zwischen den »ungereimten Ritterbüchern« und den »vernünftigen« modernen Romanen, die dem Gesetz der Wahrscheinlichkeit folgen:

Diese unglückliche Mittelstraße, zwischen der offenbaren Ungereimtheit und zwischen der Vernunft pflegt sonst dem Fortgange der Werke des Witzes am gefährlichsten zu seyn; aber diese Misgeburten der Vernunft und des Unsinnes erhielten sich nicht allein eine lange Zeit in ihrem Vaterlande, sondern wurden auch auswärtig bekannt, und haben vielleicht die Deutschen aufgemuntert, auch in dieser was zu versuchen.[7]

Pistorius führt einige Romantitel an und bemerkt, daß die *Octavia* und die *Aramena* »ihre Originale weit übertreffen«.[8] – Eine Begründung für dieses Urteil gibt er freilich nicht. Er erwähnt Boileaus Dialog *Les Héros de roman*, um zu zeigen,

daß die Heldenromanen nie einen völligen Beyfall gefunden haben; ... aber es wollte nichts helfen, ... und man verfehlte die Natur so lange, bis man sie endlich aus Noth finden mußte, und weil man keine neue Thorheiten mehr sagen konnte. Die schönen und natürlichen Romanen des Herrn von Marieaux [sic] und noch einiger andern Franzosen brachten endlich diese Bücher in Verfall.[9]

---

tion of Don Quixote (London, 1755) erwähnen die spanische Sitte des Stierkampfes ebenfalls im Zusammenhang mit den »Ritterbüchern«, allerdings ohne Verweis auf ihren maurischen Ursprung: »Bull-feasts indeed were, and are still, the delight of the Spaniards: but what is extraordinary, I do not recollect that Cervantes any where endeavours to turn that exercise into ridicule, though certainly nothing can be more in the high romantick taste« (21).

5 Pistorius, »Vorrede«, [Bl.])(3[r].

6 Mlle de Scudérys *Clelie* enthält 15 »kleine Romane«; La Calprenèdes *Pharamond* sogar 20. – Vgl. die Übersicht in Thomas P. Haviland, *The ›Roman de Longue Haleine‹ on English Soil*, 48–54.

7 Pistorius, »Vorrede«, [Bl.)(3 v].

8 Beide Romane wurden von Anton Ulrich von Braunschweig-Lüneburg verfaßt. – *Aramena*, 1669–1673; *Octavia*, 1677.

9 Pistorius, »Vorrede«, [Bl.])(4[r]. – Boileaus Dialog wurde ca. 1664 geschrieben;

Die Heldenromane wurden also erst durch die »natürlichen« Romane der ersten Hälfte des französischen achtzehnten Jahrhunderts abgelöst.[10] Ihnen folgten dann Richardson und Fielding in England. Die Wesensmerkmale dieses neuen Romans werden aus dem Gegensatz zum »Heldenroman« bestimmt:

> Die wahren Schilderungen, die natürlichen Charactere, und das ächte Bild des menschlichen Lebens, diese Stücke, sage ich, die das Wesen und den Werth eines guten Romans ausmachen, mußten nothwendig die falschen und widersprechenden Charactere, die man den berühmtesten Personen des Alterthums unbarmherziger Weise beylegt, und die lächerlichen Abentheuer, die man sie in einer wilden und erdichteten Welt begehen läßt, auch bey dem gemeinsten Leser verhaßt und ekelhaft machen ... diese Entdeckung, die man so leicht von selbst hätte machen können, machte der größte Haufen der Leser erst, da Marieaux und seine noch glücklichern Nachfolger im Natürlichen, Richardson und Fielding in ihren wahrhaften Romanen uns die Menschen gezeiget hatten.[11]

Wahrheit, Natürlichkeit und Echtheit sind also die positiven Merkmale des dritten Romantyps, der den »Heldenroman« französischer Prägung ablöst.[12] Damit entsprechen den ersten drei Jahrhunderten des neuzeit-

---

1688 erschien eine vom Verfasser nicht autorisierte Ausgabe. Eine autorisierte Ausgabe erschien erst 1710 zusammen mit einem einleitenden und erläuternden »Discours«. – Vgl. die von Th. F. Crane besorgte Neuausgabe (Boston, 1902). – Eine englische Übersetzung des Dialogs (zs. mit dem »Discours«) erschien 1713 in London in: *Posthumous Works of Monsieur Boileau* (London, 1713), 109–142. Boileau erklärt in seinem »Discourse upon the following Dialogue«, daß er als junger Mann die höfisch-historischen Heldenromane seiner Landsleute geschätzt habe. »But my Age increasing, and Reason having open'd my Eyes, I perceiv'd the Childishness of those Works« (*ebd.*, 114).

10 Die gleiche These wird auch noch von Wieland im ersten Teil des *Agathon* (1766) vertreten. Er polemisiert dort (im 8. Kap. des 5. Buches) gegen die »Liebensgeschichten, Ritterbücher und Romanen, von den Zeiten des guten Bischofs Heliodorus biß zu den unsrigen«, in denen übernatürliche Charaktere anstrengende Abenteuer vollbringen mußten, »biß Crebillon eine bequemere Mode unter unsre Nachbarn jenseits des Rheins aufgebracht hat« (*Geschichte des Agathon*, 115).

11 Pistorius, »Vorrede«, [Bll.])(4[r v].

12 Diese Charakterisierung und Gegenüberstellung der beiden Romantypen findet sich auch in ähnlicher Weise in dem anonymen *Essay on the New Species of Writing Founded by Mr. Fielding* (London, 1751), das die literarhistorischen Verhältnisse aus englischer Sicht darstellt. Der erst durch Fielding überwundene Romantyp entstand in Frankreich: »*France* first gave Birth to this strange Monster, and *England* was proud to import it among the rest of her Neighbour's Follies. A Deluge of Impossibility overflow'd the Press ... The Disease became epidemical, but there were no Hopes of a Cure, 'till Mr. *Fielding* endeavour'd to show the World, that pure Nature could furnish out as agreeable Entertainment, as those airy non-entical Forms they had long ador'd, and persuaded the Ladies to leave this Extravagance to their *Abigails* with their cast Cloaths« (14f.).

lichen Europas auch drei Romantypen: dem sechzehnten Jahrhundert die »Ritterbücher«, dem siebzehnten der »Heldenroman« und dem achtzehnten der »wahrhafte Roman«. Die Entwicklungstendenz geht auf eine natürliche Darstellung des Lebens. Pistorius macht keine Aussagen über die zukünftige Entwicklung des Romans. Da der dritte Romantypus bereits die Mängel seiner Vorgänger überwunden hat, kann von der Zukunft eigentlich nur noch eine glücklichere Verwirklichung des guten Romans erhofft werden, wie die Verbesserung des von Marivaux gegebenen Beispiels durch Richardson und Fielding andeutet.

Der vierte Romantypus, die Romansatire, ist historisch nicht fixiert. Die Romansatire, soweit sie Pistorius bekannt ist, persifliert die Schwächen der »Ritterbücher« beziehungsweise der »Heldenromane«. Sie bleibt aktuell solange es Leser gibt, die diese beiden Romantypen ernst nehmen. Der satirische Romantypus beginnt mit Cervantes' *Don Quijote:*

> Diese Satyre der Ritterbücher war zu schön, als daß sie ihren Zweck nicht hätte erreichen sollen: wenigstens hat sie außerhalb Spanien die Ritterbücher so lächerlich vorgestellt, als sie wirklich sind.[13]

Eine weitere Satire auf die »Ritterbücher« war also gar nicht mehr nötig; Cervantes' Hauptwerk beschloß zugleich die Epoche des Ritterromans. Anders liegen die Verhältnisse beim »Heldenroman« des siebzehnten Jahrhunderts. Er fand ein zahlreiches, vorwiegend weibliches Lesepublikum, das ihn noch im achtzehnten Jahrhundert als bevorzugte Lektüre schätzte. Die Satiren konnten seine Beliebtheit nicht beeinträchtigen; erst ein neuer und besserer Romantyp kann ihm dann das Publikum abspenstig machen. So muß Pistorius feststellen:

> Man macht freylich allemal die beste Satyre einer Thorheit, wenn man sie vermeidet, und die ihr entgegen stehende Schönheit trifft.[14]

Diese Leistung haben Marivaux, Richardson und Fielding vollbracht, und damit nicht nur die alte Art des Romans der Lächerlichkeit preisgegeben, sondern auch eine neue Romankunst geschaffen.[15] Da Pistorius

---

[13] Pistorius, »Vorrede«, [Bl.])(2[v].

[14] Pistorius, »Vorrede«, [Bl.)(4v] und [Bl.])(5[r].

[15] Vgl. die ausführlichere Darstellung der gleichen Problemlage in *An Essay on the New Species* (1751): »His [Fielding's] Design of Reformation was noble and public-spirited, but the Task was not quite so easy to perform, ... For to tread the old beaten Track would be to no Purpose. Lecture would lose it's Force; and Ridicule would strive in vain to remove it. For tho' it was a Folly, it was a pleasing one: And if Sense could not yield the pretty Creatures greater Pleasure, Dear Nonsense must be ador'd. Mr. *Fielding* therefore, ... found it necessary to open a new Vein of Humour, and thought the only way to make them lay

den historischen Überblick über die Entwicklung des Romans zur Erläuterung der von ihm übersetzten Romansatire Lennox' verfaßt hatte, muß er die Berechtigung der Satire des »Heldenromans« doch noch betonen, denn

> die Thorheit dieser Romanen verdiente noch eine besondere Züchtigung, ... Der Verfasser, oder vielmehr die Verfasserinn des Buches, wovon wir jetzund dem Leser eine deutsche Uebersetzung übergeben, hat eben dieses Strafamt übernommen, und geglaubet, daß man die Welt und vornehmlich das schöne Geschlecht nicht genug von dem thörichten Geschmacke an diesen Büchern abrathen könnte.[16]

Weder Boileaus Dialog über die Romanhelden noch »die *Fausse Clelie*, welches eine Parodie der Clelie des Scoudery ist«,[17] konnten also die Vorliebe des Publikums für die »Heldenromane« mindern. Insbesondere das weibliche Publikum scheint den Geschmack an solchen Büchern auch in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts noch nicht verloren zu haben, und so ist ein Roman, der die »Wirkungen, die das Lesen dieser schlechten Romanen in dem Gemüthe eines Frauenzimmers hervorbringt«,[18] in satirischer Form darstellt, nur zu begrüßen. Wenn er dabei die Grundregeln des guten Romans befolgt, so verdient er das höchste Lob.[19]

---

down *Cassandra*, would be to compile Characters which really existed, equally entertaining with those Chimæras which were beyond Conception« (15f.). – La Calprenèdes *Cassandre* erschien 1644–1650 in 10 Bänden. Englische Übersetzungen erschienen seit 1652. Neuausgaben des 18. Jhs. erschienen 1703, 1705, 1725 und 1737.

16 Pistorius, »Vorrede«, [Bl.])(5[r].

17 Pistorius, »Vorrede«, [Bl.])(5[r]. – Dieser Roman des Adrien-Thomas Perdou de Subligny erschien anonym u. d. T. *La Fausse Clélie. Histoire françoise, galante et comique* (Paris, 1670). Eine deutsche Übersetzung erschien bereits 2 Jahre später: Die Falsche Clelia / Eine Art-Lustige Frantzösisch und Comische Geschicht / ... Franckfurt / ... M.DC.LXXII. Die englische Übersetzung (London, 1678) gibt auf dem Titelblatt den romantypologisch richtigen Hinweis auf *Don Quijote*. – Vgl. dazu S. 188 ds. Arbeit.

18 Pistorius, »Vorrede«, [Bl.)(5 v].

19 Die Hinweise auf die besonderen Vorzüge dieses Werkes entnimmt Pistorius der Fieldingschen Besprechung im *Covent-Garden Journal*. Er folgt auch Fieldings Verfahren, die Vorzüge in der vergleichenden Betrachtung mit Cervantes' *Don Quijote* zu entwickeln. Fielding ist für Pistorius »der größte Kenner und der beste Romanenschreiber unserer Zeit«; Fieldings positives Urteil über Lennox' Roman bekommt »durch die Hochachtung, die er für den Cervantes hegt, ein noch größeres Gewicht« (Pistorius, »Vorrede«, [Bl.) (7r]).

9. Hugh Blair, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (1783)

Blair veröffentlichte 1783 seine Vorlesungen über »Rhetoric and Belles Lettres«, nachdem er sie vierundzwanzig Jahre lang an der Universität Edinburgh vorgetragen hatte. Seine *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres,* die dann bis weit ins neunzehnte Jahrhundert hinein als Handbuch für das Literaturstudium in Großbritannien und den USA Verwendung fanden,[1] sind also repräsentativ für die informierte literarästhetische Diskussion in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts.[2] Diese Vorlesungen verfolgten das Ziel, die akademische Jugend in das als Einheit gesehene Gebiet der Stilistik, der Redekunst und der Literatur einzuführen. In Anbetracht dieses weitgespannten Zieles durfte sich der vortragende öffentliche Professor nicht auf grundsätzliche Abhandlungen über Geschmack, Sprache, Stil und Dichtung beschränken.[3] Blair mußte vielmehr den Studenten vor allem praktische Literaturkenntnisse im weitesten Sinne des Wortes vermitteln. Hierzu gehörten umfangreiche Stilbeschreibungen, eine historisch-systematische Darstellung der Redekunst *(Eloquence)* und »a critical examination of the most distinguished species of composition, both in prose and in verse«.[4] Die Redekunst wird ihrer Bedeutung wegen gesondert behandelt, gehört aber

---

1 Eine 10. Aufl. erschien bereits 1806. – Für diese Arbeit wurde (neben anderen Ausgaben) eine amerikan. »University, College and School Edition« benützt, die 1857 in Philadelphia erschien. Sie enthält zusätzlich »Copious Questions; and an Analysis of each Lecture by Abraham Mills« (vgl. Titelblatt). – Zit. wird nach der »New Edition« (London, 1823), nach der auch George Saintsbury zitiert. Die unfaire Beurteilung der Blairschen *Lectures* durch Saintsbury zeugt von der Ungeduld des arrivierten Kritikers, der sich der überkommenen Autoritäten rasch entledigen will (vgl. *A History of English Criticism,* 1911, repr. 1955, S. 196f.).

2 Blair selbst hatte von den Vorlesungen über »Rhetoric and Belles Lettres« profitiert, die Adam Smith 1748–51 in Edinburgh gehalten hatte. Vgl. die Einleitung des Herausgebers in John M. Lothian (Ed.), *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres. Delivered in the University of Glasgow by Adam Smith. Reported by a Student in 1762–63* (London, 1963), xxi. – Die studentische Nachschrift der Vorlesungen Adam Smiths wurde erst 1958 entdeckt. Der Herausgeber weist nach, daß die Glasgower Rhetorik-Vorlesungen Smiths auf die öffentlichen Vorträge über »Rhetoric and Belles Lettres«, die er 1748–51 in Edinburgh gehalten hatte, zurückgehen (*ebd.,* xii). Lothians Einleitung gibt interessante Aufschlüsse über das private und akademische Studium der Literatur in Schottland in der 1. Hälfte des 18. Jh.s.

3 Lord Kames konnte sich dagegen in seinen *Elements of Criticism* (1762) fast ganz auf das Literaturtheoretische beschränken, wobei er allerdings der Stilistik einen breiten Platz gewährt. Es ist deshalb irreführend, Blairs *Lectures* mit Kames' *Elements* zu vergleichen, um dann Blairs Werk als »unoriginal textbook« abzutun (so Wellek, *History of Modern Criticism,* I, 106).

4 Blair, *Lectures,* 9 (Lect. I.).

grundsätzlich zum Gesamtgebiet der »prose compositions«.[5] Das Schwergewicht der *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* liegt also auf einer Literaturkritik, die die Literaturgeschichte und die Stilbeschreibung mit einbezieht.

Die umfassende humanisierende Wirkung, die Blairs Zeitalter vom Studium der Literatur erwartete, wird in der einleitenden Vorlesung (Lect. I.) spezifiziert: Sie reicht von der Befähigung zur standesgemäßen Konversation über literarische Themen – »and thereby enabling us to support a proper rank in social life«[6] – bis zur Charaktererziehung. Unmittelbares Ziel dieser Vorlesungen ist es jedoch, gute Redner und Schriftsteller heranzubilden:

> Though rules and instructions cannot do all that is requisite, they may, however, do much that is of real use. They cannot, it is true, inspire genius; but they can direct and assist it.[7]

Diejenigen aber, die nicht als Redner oder Schriftsteller hervortreten wollen oder können, sollen zur selbständigen kritischen Beurteilung von literarischen Werken und Reden erzogen werden. Blair hat eine hohe Auffassung vom Wert dieses Bildungsziels:

> True criticism is a liberal and humane art. It is the offspring of good sense and refined taste. It aims at acquiring a just discernment of the real merit of authors. It promotes a lively relish of their beauties, while it preserves us from that blind and implicit veneration which would confound their beauties and faults in our esteem. It teaches us, in a word, to admire and to blame with judgment, and not to follow the crowd blindly.[8]

Diese praktischen Ziele der *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* lassen sich nur auf der Grundlage eines soliden und relativ breiten Wissens verwirklichen. Redner wie Schriftsteller bedürfen der »proper models for imitation«, die sie dem historischen Bestand der Literatur entnehmen müssen; und an ihm schult und orientiert sich auch das Urteilsvermögen des Kritikers, denn »criticism is an art founded wholly on experience«.[9]

In den Vorlesungen, die Blair den »Belles Lettres« widmet, begnügt er sich deshalb nicht mit der Aufzählung und Erläuterung der »general principles of the most distinguished Species of Composition«; um die Möglichkeit der kritischen Urteilsbildung zu erweitern und gleichzeitig den gegenwärtigen Bestand der Literatur aus seinen literarischen Tradi-

---

5 Vgl. die Aufzählung der »prose compositions« in »Lecture XXXV.« (*Lectures*, 478). – Dazu vgl. S. 238 ds. Kap.

6 Blair, *Lectures*, 6 (Lect. I.).

7 Blair, *Lectures*, 4 (Lect. I.).

8 Blair, *Lectures*, 6 (Lect. I.).

9 Blair, *Lectures*, 23 (Lect. III.).

tionen zu verstehen, fügt er der Wesensbeschreibung der wichtigsten literarischen Formen jeweils eine »Gattungsgeschichte« an, wobei er die literarhistorische Information mit der Werkkritik zu verbinden sucht.[10] Zuvor teilt Blair die Literatur rein schematisch in Prosaliteratur und Versliteratur ein; nur die letztere bezeichnet für ihn die Dichtung. Ebenso unbelastet von dichtungstheoretischen Erwägungen ist dann auch die Aufzählung der verschiedenen literarischen Formen.[11] So bemerkt er zu den »writings in prose«:

> Of orations, or public discourses of all kinds, I have already treated fully. The remaining species of prose compositions, which assume any such regular form, as to fall under the cognizance of criticism, seem to be chiefly these: historical writing, philosophical writing, epistolary writing, and fictitious history.[12]

Die Würde der Geschichtsschreibung rechtfertigt eine ausführliche Behandlung. Blair widmet ihr daher zwei Vorlesungen; die übrigen vier Arten der Prosaliteratur – der Dialog wird nämlich noch hinzugefügt – werden dann in einer Vorlesung (Lect. XXXVII.) nachgetragen. Den Roman behandelt Blair dann an letzter Stelle; trotzdem findet er aber noch Zeit, eine Typologie des Romans auf der Grundlage seiner historischen Entwicklung vorzutragen. Die Gattung Roman findet also in Blairs »Lectures« Eingang in die akademische Lehre. Dazu muß freilich ihre Würde – oder falls sie nicht festzustellen ist – zumindest ihre Wichtigkeit oder Bedeutung konstatiert werden:

> There remains to be treated of, another species of composition in prose, which comprehends a very numerous, though, in general, a very insignificant class of writings, known by the name of romances and novels. These may, at first view, seem too insignificant to deserve that any particular notice should be taken of them. But I cannot be of this opinion ... For any kind of writing, how trifling soever in appearance, that obtains a general currency, and especially that early preoccupies the imagination of the youth of both sexes, must demand particular attention. Its influence is likely to be considerable, both on the morals and taste of a nation.[13]

---

10 So folgt z. B. der Erläuterung der Wesensmerkmale des epischen Gedichts (Lect. XLII.) nicht nur die traditionelle Diskussion der Epik Homers und Vergils (Lect. XLIII.): Blair würdigt in der folgenden Vorlesung Lucans *Pharsalia*, Tassos *Jerusalem*, Camoens *Lusiad*, Fénelons *Telemachus*, Voltaires *Henriade* und Miltons *Paradise Lost*.

11 Vgl. dazu die Kritik René Welleks in seiner *History of Modern Criticism*, I, 116: »There is no system, no defense of the kinds, not even any awareness of the problem.«

12 Blair, *Lectures*, 478 (Lect. XXXV.).

13 Blair, *Lectures*, 506 (Lect. XXXVII.). – Vgl. Friedrich von Blanckenburg, *Versuch über den Roman* (1774): »Daß diese Schriften, weil sie nun einmal die Unterhal-

Blair sucht dem allgemeinen Vorurteil der Gebildeten, daß es sich nicht lohne, über »romances« und »novels« viel nachzudenken, zu widersprechen. Als moralisch engagierter Kritiker verweist er auf den Einfluß, den eine so populäre Gattung von Schriften besonders auf die Jugend ausübt, und erklärt kategorisch, daß der Roman schon aus diesem Grunde die Aufmerksamkeit des Kritikers beanspruchen müsse.[14] Das volkserzieherische Interesse ist bei Blair allerdings nur gering ausgebildet. Der Hinweis auf den Einfluß des Romans auf Sitten und Geschmack einer Nation wird deshalb nicht weiter ausgeführt; ausführlicher erörtert er dann die grundsätzlichen psychologischen und literarischen Fragen, die die Kritik längst beantwortet hatte. So wiederholt er die These vom Nutzen der erdichteten Geschichten und betont dabei die seit der Antike immer wiederholte Auffassung vom belehrenden Zweck der Dichtung:

> We find, that the wisest men in all ages have more or less employed fables and fictions, as the vehicles of knowledge. These have ever been the basis of both epic and dramatic poetry.[15]

Der über den Nutzen ermittelte Fiktions- beziehungsweise Dichtungscharakter des Romans verweist ihn also in den Bereich der Dichtung, und Blair zitiert die grundsätzliche psychologische Erklärung über Entstehung, Nutzen und Wirkung der Dichtung, die Lord Bacon in seinem *Advancement of Learning* (1605) zuerst vorgetragen hatte.[16] Damit kann die Popularität des Romans »as a proof of the greatness and dignity of the human mind«[17] angeführt werden; das allgemein negative Urteil der Gebildeten über den Roman ist infolgedessen zu differenzieren:

> It is not, therefore, the nature of this sort of writing, considered in itself, but the faulty manner of its execution, that can expose it to any contempt.[18]

Blair stößt sich allerdings nicht daran, daß er selbst dem Roman den Rang einer poetischen Gattung verweigert: Seine grundsätzlichen Ausführungen über den Nutzen und den Dichtungscharakter des Romans

---

tung der Menge sind, natürlich einen Einfluß auf ihren Geschmack, – und auch auf ihre Sitten gehabt haben, ist wohl unläugbar« (»Vorbericht«, S. V).

14 Vgl. Blanckenburg, *Versuch über den Roman*, »Vorbericht«: »Sollte man nicht zuvörderst darauf denken, dem größten Theil des menschlichen Geschlechts gesunde Nahrung zu verschaffen?« (S. IV).

15 Blair, *Lectures*, 506.

16 Zu Bacon und zu Blairs Verweis auf Bacon vgl. S. 127 ds. Arbeit. – Blair zitiert nach der Darstellung Bacons in *De Augmentis Scientiarum* (1623).

17 Blair, *Lectures*, 506.

18 Blair, *Lectures*, 506.

dienten letztlich nur zur elementaren Rechtfertigung der akademischen Behandlung einer literarischen Form, die bei den Gebildeten in geringem Ansehen steht. Er kann also ankündigen:

> Let us then, since the subject wants neither dignity nor use, make a few observations on the rise and progress of fictitious history, and the different forms it has assumed in different countries.[19]

Blair unterscheidet drei Formen beziehungsweise drei Entwicklungsstufen der Romanliteratur: »romances of knight-errantry«, »heroic romance« und »familiar novel«. Zuvor gibt er (ohne Quellenangabe) eine vereinfachte Version der Thesen Huets, nach denen die Erfindung des Romans zuerst den Orientalen, dann aber allen Völkern zugeschrieben werden muß:

> In all countries we find its origin very ancient. The genius of the Eastern nations, in particular, was from the earliest times much turned towards invention, and the love of fiction. Their divinity, their philosophy, and their politics, were clothed in fables and parables. The Indians, the Persians, and Arabians, were all famous for their tales.[20]

Blair bringt die Thesen Huets in der logisch richtigen Reihenfolge. Er betont zunächst das Grundsätzliche; ihm hat er aber nichts anzufügen, und so greift er die dem konventionellen Wissen zugängliche orientalisch-antike Romantradition auf, wobei er aus der orientalischen »Roman«-Literatur ein Werk besonders hervorhebt, aus der antiken Romanliteratur hingegen nur die Namen dreier Autoren anführt. So charakterisiert er aus dieser »Vorgeschichte« des westeuropäischen Romans allein die Märchen aus *Tausendundeiner Nacht*:

> The Arabian Nights Entertainments are the production of a romantic invention, but of a rich and amusing imagination; exhibiting a singular and curious display of manners and characters, and beautified with a very humane morality.[21]

Der Überblick über die Entstehung und Entwicklung der »romances of knight-errantry« im Zeitalter der Feudalherrschaft ist den zeitgenössischen Darstellungen dieses Problems verpflichtet, wie sie etwa von William Warburton und Richard Hurd vorgelegt worden waren.[22] Blair

---

19 Blair, *Lectures*, 507.

20 Blair, *Lectures*, 507.

21 Blair, *Lectures*, 507. – Zur Beliebtheit der »Oriental Tales« (über die Blair nichts sagt) vgl. Martha P. Conant, *The Oriental Tale in England in the Eighteenth Century*, Columbia University Studies VII (New York, 1908).

22 Die wichtigsten Darstellungen behandelt Arthur Johnston, *Enchanted Ground. The Study of Medieval Romance in the Eighteenth Century* (London, 1964).

kennt – ebensowenig wie seine Gewährsmänner – den Gegenstand, über den er spricht: So wiederholt er zum Beispiel die Meinung Warburtons, daß die auf *Amadis de Gaul* folgenden Ritterromane von den Kreuzzügen handelten.[23] Entsprechend dieser irrigen Vorstellung setzt er auch den *Amadis de Gaul* mehrere Jahrhunderte zu früh an. Für den Ursprung der Gattungsbezeichnung verweist er auf Huet, dessen Abhandlung über den Roman aber verschwiegen wird. Außer *Amadis de Gaul* nennt Blair nur noch Turpins »Roman« über die Taten Karls des Großen; der einzige Ritter-»Roman«, den er kurz charakterisiert, ist Ariostos »celebrated poem of Orlando Furioso, which is truly a chivalry romance, as extravagant as any of the rest«.[24] Die Charakterisierung dieser »extravagant romances« erfolgt in der üblichen Weise; das angefügte Lob der idealistischen Charaktergestaltung, das er einem Werk John Gregorys von 1766 entnimmt, zeigt wieder, daß er diese Romane nur vom Hörensagen kennt:

> This merit they had, of being writings of the highly moral and heroic kind. Their knights were patterns not of courage merely, but of religion, generosity, courtesy, and fidelity; and the heroines were no less distinguished for modesty, delicacy, and the utmost dignity of manners.[25]

Die literarische Satire Cervantes', vor allem aber die gesellschaftlichen und geistigen Umwälzungen Europas beendeten die Epoche des Ritterromans:

> The ingenious Cervantes, in the beginning of the last century, contributed greatly to explode it; and the abolition of tournaments, the prohibition of single combat, the disbelief of magic and enchantments, and the change in general of manners throughout Europe, began to give a new turn to fictitious composition.[26]

---

23 Blair, *Lectures*, 508: »The romance of Turpin was followed by Amadis de Gaul, and many more of the same stamp. The crusades both furnished new matter, and increased the spirit for such writings; the Christians against the Saracens made the common ground-work for them.« – Zu Warburton vgl. Johnston, *Enchanted Ground*, 18f. – Hurd bekannte selbst in seinen *Letters on Chivalry and Romance* (1762), daß er die »old Romances« nicht gelesen habe (Original-Ausgabe, S. 24, in »Letter IV«).

24 Blair, *Lectures*, 508.

25 Blair, *Lectures*, 508. – Schon die Lektüre der beiden ersten Kapitel des *Amadis* hätten Blair und seinen Gewährsmann eines anderen belehrt! – Blairs Urteil stammte aus John Gregorys *Comparative View of the State and Faculties of Man* (1766); Clara Reeve brachte 1785 in *Progress of Romance*, II, 86f., ein ausführliches Zitat der betr. Stelle in Gregory (mit Quellenangabe); Baker, *History of the English Novel*, V, 23f. wiederholt dieses Zitat.

26 Blair, *Lectures*, 508f.

Reichte die erste Entwicklungsperiode des Romans vom elften bis zum sechzehnten Jahrhundert, so war die zweite, die Epoche des heroischen Romans, um so kürzer. Sie reichte gerade bis zur Mitte des folgenden Jahrhunderts. Blair nennt als Hauptautoren dieser »second stage of romance writing« d'Urfé, Madame Scuderi [sic] und Sir Philipp Sidney. La Calprenèdes Roman *Cléopâtre* wird fälschlich der Scudéry zugeschrieben; der Autor selbst wird gar nicht erwähnt. Offensichtlich bezieht Blair seine Informationen über diesen Romantyp auch aus zweiter Hand, und so begnügt er sich mit einer allgemeinen Charakterisierung:

> The heroism and the gallantry, the moral and virtuous turn of the chivalry romance, were still preserved; but the dragons, the necromancers, and the enchanted castles, were banished, and some small resemblance to human nature was introduced. Still, however, there was too much of the marvellous in them to please an age which now aspired to refinement. The characters were discerned to be strained; the style to be swoln; the adventures incredible; the books themselves were voluminous and tedious.[27]

Blair charakterisiert also den heroischen Roman von seinem Standpunkt aus als eine verbesserte Fortsetzung des Ritterromans, bei dem sich im wesentlichen die negativen Merkmale seines Vorgängers feststellen lassen. Die Fortschritte in der Charaktergestaltung und in der psychologischen Motivierung werden ebenso übergangen wie die breite Resonanz, die der heroische Roman nicht nur bei der Mehrzahl seiner zeitgenössischen Leser, sondern auch noch bei den Lesern einer späteren Zeit gefunden hatte.[28]

Wenn Blair die Bedeutung des heroischen Romans ignorierte, so tat er dies wohl nicht nur deshalb, weil er über diesen Gegenstand nicht viel wußte. Er simplifizierte beziehungsweise verfälschte die Darstellung der literarhistorischen Situation auch deswegen, weil er die literarhistorisch richtige Tatsache, daß der dritte Romantyp bereits in der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts entstand, besonders hervorheben wollte:

> Hence, this sort of composition soon assumed a third form, and from magnificent heroic romance, dwindled down to the familiar novel. These novels, both in France and England, during the age of Louis XIV and King Charles II were in general of a trifling nature, without the appearance of moral tendency, or useful instruction.[29]

---

[27] Blair, *Lectures*, 509. – Vgl. die nichtssagende Bemerkung Heidlers zu dieser Stelle: »His [Blair's] characterization . . . is rather sound« (*History of English Criticism of Prose Fiction*, 147).

[28] Zur Popularität und Nachwirkung des heroischen Romans in England vgl. T. P. Haviland, *The ›Roman de Longue Haleine‹ on English Soil*, 130–178.

[29] Blair, *Lectures*, 509.

Damit knüpft Blair an die seit Congreves Definition von »romance« und »novel« überlieferte Romantypologie an, die zwei Grundtypen des Romans unterscheidet. Blair erlag lediglich der simplifizierenden Tendenz einer literarhistorischen Darstellung, die die historische Koexistenz literarischer Formen in ein simples Nacheinander verwandelt. So bemerkenswert der Hinweis Blairs auf die Frühform des modernen zeitgenössischen Romans ist, so dürftig ist andererseits seine Charakterisierung dieses Romantyps, den er als »Familiar Novel« einführt. Diese Bezeichnung geht wohl auf Congreve zurück, der im »Preface« zu seinem Roman *Incognita* (1692) festgestellt hatte: »Novels are of a more familiar nature [than Romances]«. Diese »Novels« hatten sich in Frankreich und England zunächst als bloße Unterhaltungsromane etabliert. Blair macht deshalb keine Angaben über Autoren oder einzelne Titel, betont dann aber die Entwicklungsfähigkeit dieses Romantyps:

> Since that time, however, somewhat better has been attempted, and a degree of reformation introduced into the spirit of novel writing. Imitations of life and character have been made their principal object. Relations have been professed to be given of the behaviour of persons in particular interesting situations, such as may actually occur in life; by means of which, what is laudable or defective in character and conduct, may be pointed out, and placed in an useful light.[30]

Reform des Romans bedeutet also Abkehr von den überlieferten Themen und Darstellung von Begebenheiten »such as may actually occur in life«. Diese Begebenheiten müssen aber *interessant* sein, denn die Kunst des Romanciers besteht gerade darin, daß er diese »interessanten« beziehungsweise ungewöhnlichen Begebenheiten lebensecht darstellt. »Novels ... delight us«, wie Congreve erläutert hatte, »with accidents and odd events, but not such as are wholly unusual or unpresidented [sic]«;[31] und auch Fielding hatte in seinem *Tom Jones* dem Romancier von der Darstellung gewöhnlicher und uninteressanter Charaktere und Situationen abgeraten.[32]

---

30 Blair, *Lectures*, 509.

31 Congreve, »Preface« zu *Incognita* (1692).

32 Vgl. Fielding, *Tom Jones*, I, 321 (= Bk. VIII, Ch. 1): »For though every good author will confine himself within the bounds of probability, it is by no means necessary that his characters, or his incidents, should be trite, common, or vulgar; such as happen in every street, or in every house, or which may be met with in the home articles of a newspaper.« – Zum Problem der Interessantheit des Romans vgl. auch Henry James, »The Art of Fiction« (1884): »The only obligation to which in advance we may hold a novel, ... is that it be interesting. That general responsibility rests upon it« (Leon Edel [Ed.], *The House of Fiction*, Mercury Books, Vol. 24, London, 1962, S. 29). – Thomas Mann schrieb am 22. 12. 1937

Blair wendet sich zunächst der französischen Romanliteratur des achtzehnten Jahrhunderts zu, aus der er – wie anschließend aus der englischen – drei Autoren hervorhebt, die die künstlerischen und moralischen Ziele des modernen, »verbesserten« Romans zu verwirklichen versucht haben. Dabei gibt er aber keine detaillierte Werkkritik wie manche der zeitgenössischen Rezensenten, sondern begnügt sich mit allgemeinen Charakterisierungen, die auf bestimmte Vorzüge oder Schwächen der erwähnten Werke Bezug nehmen. So führt er Le Sages *Gil Blas* an, »a book full of good sense, and instructive knowledge of the world«, und lobt dann die Menschenkenntnis und die feine Charakterisierungskunst Marivaux'. Abschließend preist er Rousseaus *Nouvelle Héloïse* als ein einzigartiges Werk, das trotz seiner Fehler zu den besten Schöpfungen der Romankunst gezählt werden könne.

Blair ist der Ansicht, daß die englische Romanliteratur der französischen unterlegen ist:

> We neither relate so agreeably, nor draw characters with so much delicacy; yet we are not without some performances which discover the strength of the British genius.[33]

Die Vorzüge der französischen Romanciers werden zwar festgestellt, aber nicht durch den Vergleich mit englischen Autoren erläutert, und Blair beschränkt sich darauf, die Leistungen einiger englischer Romanciers kurz zu würdigen. Seine Dreier-Liste der besten englischen Romanciers des achtzehnten Jahrhunderts ist für die Literaturgeschichte auch noch heute verbindlich; von seiner treffsicheren Charakterisierung der Romankunst Defoes und Fieldings könnten manche moderne Darstellungen sogar noch profitieren. So bemerkt er über *Robinson Crusoe*:

> No fiction, in any language, was ever better supported than the Adventures of Robinson Crusoe. While it is carried on with that appearance of truth and simplicity, which takes a strong hold of the imagination of all readers, it suggests, at the same time, very useful instruction; by showing how much the native powers of man may be exerted for surmounting the difficulties of any external situation.[34]

Diese Charakterisierung von Stil und Gehalt ist zum Beispiel der detaillierten Würdigung des *Robinson Crusoe* in Walter F. Schirmers Literaturgeschichte weit überlegen, selbst wenn man festhält, daß die Deu-

---

an Ernst Weiss: »Interessantheit ist gewiß die erste und vielleicht einzige an einen Erzähler zu stellende Forderung, *das* Kriterium seines Talents, . . .«

[33] Blair, *Lectures*, 510.

[34] Blair, *Lectures*, 510.

tung Blairs den Gehalt des Werkes nur zu einem geringen Teil erfaßt.[35] Blairs Urteil über Fieldings humorvolle Romane ist bemerkenswert liberal; er teilt nicht die Bedenken seiner Zeitgenossen und der späteren Kritiker gegen die Charaktere Fieldings. Er betont vielmehr:

> The general scope of his stories is favourable to humanity and goodness of heart; and in Tom Jones, his greatest work, the artful conduct of the fable, and the subserviency of all the incidents to the winding up of the whole, deserve much praise.[36]

Der Hochschätzung Fieldings entspricht dann die reserviertere Beurteilung Richardsons gemäß der reziproken Würdigung dieser beiden Romanciers in der Kritik des achtzehnten Jahrhunderts.[37] Blair bescheinigt ihm zwar, er sei »the most moral of all our novel writers«, beklagt aber das unglückliche Talent dieses Romanciers »of spinning out pieces of amusement into an immeasurable length«.[38]

Abschließend bestätigt Blair das negative Urteil der Gebildeten über die allgemeine Gattung des Romans:

> The trivial performances which daily appear in public under the title of lives, adventures, and histories, by anonymous authors, if they be often innocent, yet are most commonly insipid; and though in the general it ought to be admitted that characteristical novels, formed upon nature and upon life, without extravagance and without licentiousness, might furnish an agreeable and useful entertainment to the mind; yet, considering the manner in which these writings have been for the most part conducted, it must also be confessed, that they oftener tend to dissipation and idleness, than to any good purpose.[39]

---

35 Vgl. W. F. Schirmer, *Geschichte der englischen und der amerikan. Literatur*, 3. Aufl. (Tübingen, 1959), I, 430f. – Schirmers Deutung: »ein eposartiges Gemälde menschlicher Arbeit« – bleibt noch hinter der Blairs zurück. – Cazamians Charakterisierung scheint der Blairs nachgebildet: »In this way the startling truth of the largely imaginary adventures of a Robinson Crusoe has given successive generations the most concrete picture of the struggle of a man against nature« (Émile Legouis and Louis Cazamian, *A History of English Literature*, rev. ed., London, 1960, S. 776).

36 Blair, *Lectures*, 510. – Der Hinweis auf die formale Meisterschaft Fieldings wurde seit Arthur Murphys »Essay on the Life and Genius of Henry Fielding« (1762) von den meisten Kritikern wiederholt. Murphys Essay erschien in *The Works of Henry Fielding* (London, 1762), I, 5–49.

37 Vgl. Frank Kermode, »Richardson and Fielding«, *Cambridge Journal* IV (1950), 106–114. – Stark zeitgebunden ist Heinz Ronte, *Richardson und Fielding. Geschichte ihres Ruhms. Literatursoziologischer Versuch*, Kölner Anglistische Arbeiten, Bd. 25 (Leipzig, 1935). – Das Material, das Ronte zu grotesken Würdigungen im offiziellen Geschmack seiner Zeit mißbraucht, entstammt der umfangreichen und soliden Studie von Frederic T. Blanchard, *Fielding, the Novelist. A Study in Historical Criticism* (New Haven, 1926).

38 Blair, *Lectures*, 510.

39 Blair, *Lectures*, 510.

Blair hatte sich zwar bemüht, das Urteil über den Roman zu differenzieren, indem er die grundsätzlichen Möglichkeiten dieser Gattung erörterte und auf einige gelungene Beispiele aufmerksam machte. Angesichts der Masse der Trivialromane und ihrer Popularität hielt er es aber offenbar für notwendig, seine Ausführungen über den Roman mit einer Warnung zu beschließen, die der eingeschobene Hinweis auf die guten Romane noch verstärkte. Dieses Verhalten braucht nicht, wie heute oft angenommen wird, auf die Rückständigkeit oder den Dünkel der früheren Kritiker – WOLFGANG KAYSER spricht zurückhaltender von »jener Verspätung, zu der unser Beruf neigt«[40] – zurückgeführt zu werden; er entsprang eher der simplen Beobachtung, daß der schlechte Roman auf Grund seiner Wirkungsmöglichkeit weit gefährlicher ist als das schlechteste Gedicht.

10. Thomas Holcroft, »Preface« to *Alwyn: or the Gentleman Comedian* (1780)

Thomas Holcroft charakterisiert im Vorwort zu seinem ersten, anonym erschienenen Roman die verschiedenen Ausprägungen der allgemeinen Gattung Roman in der Reihenfolge ihrer historischen Entstehung. Diese Reihenfolge entspricht dem Fortschritt unserer Kultur:

> Works of imagination have ever been the ornament of civilized nations. The progress from barbarism to politeness is always accompanied by a similar gradation in the perfection of literary amusements. The easiest, consequently the earliest, of these amusements was fable: among the various kinds of which, the narrative, as the most simple and natural, was the first. In the ruder ages men listened, with avidity, to tales of the utmost simplicity; the story of the Belly and the Members could calm the rage of a mutinous people.[1]

Holcroft geht von den allgemeinen Vorstellungen seines Jahrhunderts aus, daß »literary amusements« der Belehrung dienen sollten und daß Fabeln die älteste Form der Dichtung darstellen. So heißt es zum Beispiel im literarisch-geisteswissenschaftlichen Supplementband von 1744 zu John Harris' *Lexicon Technicum* über »Fable«:

> FABLE, a Tale, or feigned Narration designed either to instruct or divert, disguised under the Allegory of an Action, &c. They were the first Pieces of Wit that made their Appearance in the World; and have been still

[40] W. Kayser, »Wer erzählt den Roman?«, in: W. Kayser, *Die Vortragsreise* (Bern, 1958), S. 84 und auch S. 85.

[1] *Alwyn*, [i]. – Zit. wird nach der Originalausgabe (London, 1780).

highly valued not only in Times of the greatest Simplicity, but among the most polite Ages of Mankind ... We find *Æsop* in the most distant Ages of *Greece*: And if we look into the very Beginnings of the Common-wealth of *Rome*, we see a Mutiny among the common People, appeased by a Fable of the Belly and the Limbs.[2]

Holcroft kümmert sich ebensowenig wie der Verfasser dieses Artikels um die Frage, ob diese »feigned Narrations« in Vers oder in Prosa abgefaßt waren; Holcroft jedenfalls, der die Entwicklung des Prosaromans verfolgen will, setzte wohl voraus, daß die Mehrzahl dieser Fabeln in Prosa abgefaßt war. Er widerspricht aber entschieden der zeitgenössischen Auffassung, daß diese Art von Erdichtungen auch noch in moderner Zeit ein wirksames Instrument literarischer Belehrung darstellen könnten:

Writers who wish, at present, to teach Morality by fiction, have greater difficulties to encounter: the shallow artifices of the wolf, the fox, and the lion are too easily discovered, and are only, now, devoted to the instruction and recreation of children. Character, incident, design, diction, probability, &c. are requisite to attract the attention of readers, beyond a certain sphere.[3]

Der verfeinerte Geschmack seiner zeitgenössischen Leser ist nicht mehr durch einfache Fabeln zu befriedigen. Sie verlangen vielmehr, daß ein literarisches Werk, das sie nicht nur unterhalten, sondern auch belehren will, sämtliche Wesensmerkmale eines hoch entwickelten Kunstwerks aufweist. Diese Wesensmerkmale findet Holcroft – und insofern nimmt er das Ziel seiner Darstellung vorweg – im modernen Prosaroman *(novel)*. Dieser moderne Romantypus »novel« ist das Ergebnis einer langen historischen Entwicklung der Prosa-Fabel. Er läßt sich deshalb kaum im Prosaschrifttum der Antike feststellen:

It would be, perhaps, a useless, as well as a difficult task to discover, whether the ancients possessed any species of writing that may be classed with what is meant by the word Novel. The want of a quality which seems peculiar to modern Europe, and is distinguished by the name of Gallantry, must have given such compositions a turn very different from the productions of the present time.[4]

Offenbar weiß Holcroft, daß es auch schon in der Antike künstlerisch

---

[2] A Supplement to Dr. Harris's Dictionary. Artikel »Fable«. Die gleiche Auskunft gibt auch Chambers' *Cyclopaedia* von 1728. Dort heißt es: »*Fable* seems to be the most antient way of teaching.« – Auch Gottsched stellte fest: »Daß indessen die *Fabeln* noch älter, als die übrigen Arten der Gedichte, sonderlich das Heldengedicht seyn, ist leicht zu erweisen« (*Dichtkunst*, 436).

[3] *Alwyn*, ii. [4] *Alwyn*, iif.

durchgeformte Prosa-Erzählungen gab. Sie können aber nicht als »novels« bezeichnet werden, denn das wichtigste inhaltliche Spezifikum des modernen Romans – »Gallantry«, d. h. die spezifisch moderne Form der Beziehungen zwischen den Geschlechtern[5] – mußte den antiken Werken, die in einer gesellschaftlich ganz anders strukturierten Zeit entstanden, notwendigerweise fehlen. Der moderne Schriftsteller, der die Absicht hat, »to teach Morality by fiction«, kann also der antiken »Roman«-Literatur keine Vorbilder für den für ihn allein brauchbaren Romantypus »novel« entnehmen. Noch weniger kann er sie der Erzählliteratur des Mittelalters entnehmen, wie sie Holcroft beschreibt:

> In the dark ages, when bigotry and zeal had, almost, obliterated every trace of ancient literature, the only writings, meant for amusement, were the legends of saints; in which the marvellous was, alone, predominant. Secure from criticism, by the tremendous alliance between their works and The Faith, the more improbable the story, the greater was its merit, with this species of writers. Their imaginations thus emancipated, their saints became warriors, the extravagant fables of the old poets were out-done, and the champions of Christendom rivalled the worthies of Greece.[6]

Holcroft scheint von der weltlichen Erzählliteratur der »dark ages« nichts zu wissen; er erwähnt auch nicht den Ritterroman des ausgehenden Mittelalters und des sechzehnten Jahrhunderts. So nennt er lediglich die Heiligenlegenden,[7] »in which the marvellous was, alone, predominant«. Seine Charakterisierung dieser Legenden entspricht aber der allgemeinen Vorstellung, die sich Holcrofts Zeitgenossen von der gesamten Erzählliteratur dieser Epoche machten: Hauptmerkmal dieser kunstlosen Erzählungen war das »Wunderbare«.

Da Holcroft lediglich die Heiligenlegenden aufführt, braucht er auch nicht die Satire der Ritterromane, Cervantes' *Don Quijote*, zu nennen. Als nächste Hauptform der Erzählliteratur in Prosa bezeichnet er dann die französischen Großromane des siebzehnten Jahrhunderts:

> These miraculous tales were succeeded by romances of voluminous magnitude, in which the passion of love was drawn in the most hyperbolical manner; such were Clelia, the grand Cyrus, &c. A sameness of character, of incident, of language, pervaded the whole. Plot they had none, and but one moral distributed through the endless pages of endless volumes.[8]

---

[5] Vgl. *SOED*, »Gallantry«, 5. Courtliness or polite attention to ladies 1675.
[6] *Alwyn*, iii.
[7] Zu der Auffassung, daß die Legenden die »Romane« des Mittelalters darstellen, vgl. S. 207f. ds. Kapitels.
[8] *Alwyn*, v.

In der übertreibenden Darstellung der Liebe wiederholt also dieser erste Romantypus das Hauptwesensmerkmal der vorangegangenen Erzählliteratur. Besitzt dieser Romantypus auch schon die Wesensmerkmale des echten Romans, wie »character«, »incident« und »language« (»diction«), so doch nur in der primitiven Weise, die auf die echte Vielfältigkeit der Kunst noch verzichten muß. Es fehlen aber noch »probability« und vor allem der kunstgerechte Aufbau der Handlung (»plot«, »design«[9]). Dieser Romantypus ist also am meisten dadurch gekennzeichnet, daß er keine streng komponierte und einheitliche Handlung aufweist.

Diese formale Eigenheit ist dann für Holcroft das Hauptunterscheidungsmerkmal der beiden Grundtypen des Romans, deren Spezifika seit Congreves programmatischer Unterscheidung von »romance« und »novel« im ganzen achtzehnten Jahrhundert immer wieder neu und anders bestimmt wurden.[10] Holcroft legt den Hauptakzent auf das Formale und so konstatiert er:

> Modern writers use the word Romance, to signify a fictitious history of detached and independent adventures; and, under that idea, call the Telemaque of Fenelon, and the Cyrus of Ramsay, Romances. Le Sage's Gil Blas, and Smollett's Roderick Random, though of a different species, come under the same denomination.[11]

Die terminologische Unterscheidung von »romance« und »novel« wird damit von Holcroft recht eigenwillig auf Unterschiede in der Handlungsstruktur zurückgeführt. Mit »romance« bezeichnet er folglich einen Romantypus, der lediglich die einfache Aneinanderreihung von

---

9 Die Begriffe *fable, action, plot* und *design* wurden in der neoklassizistischen Kritik trotz kleiner Bedeutungsunterschiede synonym verwendet. Zu Drydens Sprachgebrauch vgl. »Glossary of Literary Terms«, in: George Watson (Ed.), *John Dryden, Of Dramatic Poesy*, II, 295–305. – Der Versuch Joseph Trapps, die Begriffe zu sondern, blieb unbeachtet. Er schrieb in seinen *Lectures on Poetry* (1742), 248: »Tho' the Words, *Fable, Action,* and *Design,* are frequently us'd indiscriminately, they have each of them peculiar and distinct Ideas. By the *Action* is meant some Adventure of one or other of the principal Persons, attended by a great and memorable Event. By the *Fable,* or Plot, a Heap of Incidents, Episodes, and other Things, which are subservient to the carrying on the Action, and bringing it to a Conclusion. The *Design* is a particular Disposal of the several Parts, so as they may be artfully interwoven, and unfolded.«
H. T. Swedenberg, Jr., *The Theory of the Epic in England* führt eine Reihe weiterer Beispiele an (Ch. VII: »Fable and Action«, S. 166–192); seine Erläuterungen sind irreführend, zum Teil falsch.

10 Zur Grundlage der »Romance«-»Novel«-Diskussion vgl. das 6. Kapitel dieser Arbeit.

11 *Alwyn,* vi.

Episoden kennt. Dazu zählt er die höfisch-historischen Großromane vom Schlage des *Grand Cyrus* ebenso wie die didaktischen Romane Fénelons und Ramsays oder die Schelmenromane Le Sages und Smolletts.[12] Holcroft weiß natürlich, daß sich die letzteren inhaltlich und sprachlich von den »romances« im herkömmlichen Stil unterscheiden. Sie enthalten sich des »Wunderbaren« und besitzen statt dessen das Wesensmerkmal des guten Romans: »probability«. Hugh Blair zählte deshalb Le Sages *Gil Blas* selbstverständlich zur Gattung der »familiar novels«,[13] und Clara Reeve führte beide Romanciers als Verfasser von »novels« auf.[14] Die lockere Schürzung dieser Romane, die sich aus Episoden zusammensetzen und nur geringe kompositorische Ansprüche stellen, veranlassen aber Holcroft, sie zu der von ihm nach formalen Gesichtspunkten definierten Gesamtgruppe der »romances« zu zählen. Denn

> A Novel is another kind of work. Unity of design is its character. In a Romance, if the incidents be well marked and related with spirit, the intention is answered; and adventures pass before the view for no other purpose than to amuse by their peculiarity, without, perhaps, affecting the main story, if there should be one. But in a Novel, a combination of incidents, entertaining in themselves, are made to form a whole; and an unnecessary circumstance becomes a blemish, by detaching from the simplicity which is requisite to exhibit that whole to advantage. Thus, as in dramatic works, those circumstances which do not tend, either to the illustration, or forwarding the main story, or, which do not mark some character, or person in the drama, are to be esteemed unnecessary.[15]

Holcroft fordert also von Werken, die zum Romantypus »Novel« gehören, Einheit der Handlung und Funktionalität der Teile nach dem Vorbild des Dramas. Die Anlehnung des formlosen Romans an die strengere Form des Dramas gehörte zum allgemeinen Gedankengut der Kritik des achtzehnten Jahrhunderts,[16] sie braucht also in Holcrofts Falle nicht ausschließlich biographisch, d. h. durch den Hinweis auf seine Erfahrungen als Schauspieler und Verfasser von Dramen erklärt zu wer-

---

12 Vgl. dagegen die falsche Angabe in J. M. S. Tompkins, *The Popular Novel in England 1770–1800* (London, [1932], repr. 1961), 330f.: »By the term romance he [Holcroft] understands not only the mediaeval romantic narratives, but the anti-romances of Le Sage and Smollett, in which he rightly sees a continuation of their form.« – Holcroft hat aber »mediaeval romantic narratives« nie erwähnt; den Begriff »romance« benützte er zum ersten Mal zur Bezeichnung des französ. Großromans des 17. Jh.s.

13 Vgl. S. 244 ds. Kapitels.

14 Clara Reeve, *The Progress of Romance* (1785): zu Le Sage vgl. dort I, 115f.; zu Smollett, II, 10.

15 *Alwyn*, vif.

16 Vgl. das Kapitel »Roman und Drama« ds. Arbeit.

den. Holcroft beschließt seinen Überblick über die historischen Ausprägungen der Romangattung mit einer Charakterisierung der schlechten »novels« seiner Zeit; er erwähnt aber keinen einzigen Autor oder Titel. Einzig *Tom Jones* wird im Schlußsatz als gelungenes Beispiel des Romantypus »novel« aufgeführt: »Novels shall continue to want admirers: but Tom Jones shall never want admirers.«[17]

11. Clara Reeve, *The Progress of Romance* (1785)[1]

Clara Reeve gibt in ihrer bekannten Darstellung der Geschichte des Romans lediglich eine Amplifikation des bereits Bekannten. So besitzt das Werk keinerlei Originalität; auch ihre später berühmt gewordene Unterscheidung von »Romance« und »Novel« ist nur eine geschickte Neuformulierung des bereits von Congreve 1692 definierten Unterschieds der beiden Grundtypen des Romans, wobei Reeve sogar die seit Congreve häufig diskutierten formalen Unterschiede – abgesehen vom Stilistischen – außer Betracht läßt. Die Dialogform ihres Werkes, die allzuhäufig zu unangemessener Selbstbespiegelung mißbraucht wird, begünstigt die Verbosität der Verfasserin und wirkt ermüdend. Das Buch erschien 1785 in zwei Auflagen: Colchester und Dublin; weitere Auflagen wurden nicht benötigt. Reeve setzt ihrer Abhandlung ein umfassendes Ziel:

> In the following pages, I have endeavoured to trace the progress of this species of composition, through all its successive stages and variations, to point out its most striking effects and influence upon the manners, and to assist according to my best judgment, the reader's choice, amidst the almost infinite variety it affords, in a selection of such as are most worthy of a place in the libraries of readers of every class, who seek either for information or entertainment.[2]

---

17 *Alwyn*, viii.

1 Der volle Titel lautet: *The Progress of Romance, through Times, Countries, and Manners; with Remarks on the good and bad effects of it, on them respectively; in a Course of Evening Conversations. By C. R. Author of The English Baron, The Two Mentors, &c. In two volumes* (Colchester, 1785). – Zit. wird nach dem Neudruck der Facsimile Text Society. Series I: Literature and Language, vol. 4 (New York 1930). Der Neudruck enthält beide Bd. in einem Bd.

2 Reeve, *Progress*, I, iv. – Etwas präziser heißt es *Progress*, I, 8: »I propose to trace Romance to its Origin, to follow its progress through the different periods to its declension, to shew how the modern Novel sprung up out of its ruins, to examine and compare the merits of both, and to remark upon the effects of them.«

Sie will also einmal der Entwicklung des Romans genau nachgehen, sie will zweitens den Einfluß und den Nutzen des Romans bestimmen, und sie will schließlich die einzelnen Werke charakterisieren, um die bekanntesten und ihrer Meinung nach zur Lektüre geeigneten Romane ausfindig zu machen.

Um das Alter, die universelle Beliebtheit und gleichzeitig die Würde des Romans hervorheben zu können, benützt sie die längst bewährte Methode, seine Ursprünge bei den Fabeln der Völker zu suchen. Dies enthebt sie terminologischen Schwierigkeiten und gibt ihr zugleich Gelegenheit, die grundsätzliche Gleichwertigkeit von Roman und Epos festzustellen:

> They spring from the same root, – they describe the same actions and circumstances, – they produce the same effects, and they are continually mistaken for each other.[3]

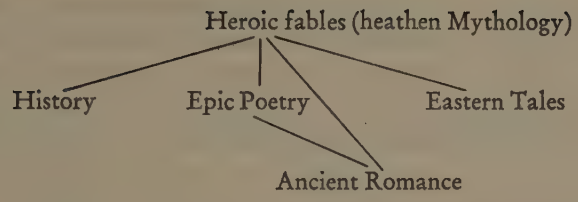
Urquelle dieser beiden Hauptformen der Erzählkunst sind die *Heroic fables*, die sie andererseits wieder ungenau mit »Romances« und »Epic Poetry« identifiziert. Wie sie selbst angibt, bezieht sie ihre Informationen über die Frühgeschichte des Romans aus Thomas Percys Essay »On the Ancient Metrical Romances«:

> You will there find that Romances have been written both in prose and verse, and that according to the different circumstances of the Author's genius and situation, they became Epics or Romances.[4]

Wie Smollett, dessen Vorwort zu *Roderick Random* (1748) sie nicht erwähnt, zählt sie auch die heidnische Mythologie zu diesen Frühformen der Erzählkunst.[5] Ihren abstrusen Bericht über den Ursprung des Romans, bei dem sie auch noch die Epen Homers mit den Märchen aus *Tausendundeiner Nacht* vergleicht,[6] beschließt sie dann mit der überraschenden Feststellung, »That Epic Poetry is the parent of Romance«.[7] Sie folgt hierin (ohne Quellenangabe) Huet, der in seinem *Traité* erklärt hatte, daß die guten antiken Romanciers die Kunstregeln des epischen Gedichts befolgt hätten.[8] Versucht man, die Angaben Reeves zu systematisieren, so ergibt sich folgender Stammbaum der Erzählkunst:

---

[3] Reeve, *Progress*, I, 16.
[4] Reeve, *Progress*, I, 18. – Percys Essay erschien im 3. Bd. seiner *Reliques of Ancient English Poetry*, 3 vols. (London, 1765).
[5] Vgl. Reeve, *Progress*, I, 15.
[6] Vgl. Reeve, *Progress*, I, 22–25.
[7] Reeve, *Progress*, I, 25.
[8] Vgl. S. 123 ds. Arbeit.



Für die Diskussion des antiken Romans ist dann letztlich nur die Feststellung wichtig, daß er nach dem Vorbild der Epen Homers gebildet ist. So eröffnet Reeve diesen ersten Abschnitt der Geschichte des Romans im engeren Sinne mit der Bemerkung:

> I have traced Romance to an early Origin, and I have mentioned *Homer* as perhaps the first who gave it a regular model or form: I say *perhaps*, because there might be others before him: for doubtless there were Stories transmitted from age to age, before they were committed to writing.[9]

Die antike Romanliteratur selbst wird kurz abgetan. Reeve erwähnt lediglich einige Namen, wobei sie den ihr völlig unbekannten Klearch von Soli fälschlich als *Dearchus* einführt.[10] Ausführlich erwähnt sie nur den Standard-Autor der antiken Romanliteratur Heliodor; ihre Charakterisierung ist unverbindlich und wirkt irreführend durch den Hinweis auf die angebliche Abhängigkeit dieses Romans von den Epen Homers:

> It is indisputably a work of Genius, and as such will always be respectable; and moreover, it is one of those Romances that are immediately derived from *Homer*. – The manners of it are evidently imitative of him, and I desire you to respect it on this account.[11]

Sie bekennt selbst, daß sie den antiken Roman nur erwähnt, um nachweisen zu können, daß auch die Alten schon dem Romangeschmack gehuldigt hatten. Ein unmittelbares literarisches Interesse kann sie für den antiken Roman nicht aufbringen. So wendet sie sich ohne weitere Erklärungen den »Romances of the middle ages« zu, für die sie im allgemeinen die Gattungsbezeichnung »Old Romance« bevorzugt; für die Hauptgruppe dieser »Old Romances« verwendet sie aber auch die übliche Bezeichnung »Romances of Chivalry«. Ihre Ursprünge findet sie ein-

---

[9] Reeve, *Progress*, I, 29.

[10] Dieser Fehler findet sich schon im Artikel »Romance« in Chambers' *Cyclopaedia* (1728). – Klearch wird von Huet erwähnt, vgl. *Traité*, 151. Vgl. auch *Continental Model*, 191, und Anm. zur Stelle.

[11] Reeve, *Progress*, I, 32.

mal mit Thomas Percy in den »Historical songs« der nordeuropäischen Völkerschaften;[12] sie führt aber auch (ohne Quellenangabe) die Theorie an, daß die »Romances of Chivalry« von den Mauren nach Spanien gebracht wurden.[13] Reeve bringt eine »list of the most eminent Romances of the middle ages«. Sie charakterisiert aber kein einziges der aufgeführten Werke; lediglich zum *Rosenroman* gibt sie literarhistorische Erläuterungen. Immer wieder betont sie jedoch den poetischen Charakter dieser Erzählungen:

> Our Poetry owes more to it, than you imagine; it was calculated to elevate and warm a poetic imagination, of this I shall bring proofs. *Chaucer*, and all our old writers, abound with it, – *Spencer* owes perhaps his immortality to it ... but we have a yet stronger instance in our divine *Milton*, whose mind was so deeply impressed by them, and his imagination so warmed, that he frequently recurs to them.[14]

Weniger das einzelne Werk als die poetisch-begeisternde Wirkung der Gesamtgattung erregt ihr Interesse und so wird dann auch die Möglichkeit erörtert, ob Cervantes nicht trotz seines *Don Quijote* ein Anhänger dieser Gattung gewesen sei. Auf alle Fälle widerspricht Reeve der naiven Auffassung, daß Cervantes' Satire die Epoche der Ritterromane beendet habe.[15]

Nach den »ancient« und den »old Romances« bespricht Reeve im folgenden einen dritten Romantypus (»a third class«[16]), den sie »modern Romance« nennt. Sie meint damit die französischen Großromane des siebzehnten Jahrhunderts,

> which in some kinds of refinement were superior to the old ones, but in the greater merits fell very short of them. They were written with more regularity, and brought nearer to probability; but on the other hand by taking for their foundation some obscure parts of true history, and building fictitious stories upon them, truth and fiction were so blended together, that a common reader could not distinguish them.[17]

Die »French Romances« werden nur allgemein charakterisiert; die Zusammenstellung der Titelliste verrät dann, daß Reeve diese Werke kaum kennt.[18] So dient die Erörterung dieses Romantyps letztlich nur

---

[12] Reeve, *Progress*, I, 33f.
[13] Reeve, *Progress*, I, 35.
[14] Reeve, *Progress*, I, 53f.
[15] Vgl. Reeve, *Progress*, I, 58.
[16] Reeve, *Progress*, I, 62.
[17] Reeve, *Progress*, I, 64f.
[18] Vgl. Reeve, *Progress*, I, 68. – Sie selbst erklärt *Progress*, I, 70: »I have dip'd into them, in order to qualify myself to speak of their merits and defects; and I declare that nothing but a prison ... could induce me to read one of them through.« – Unter den angegebenen Titeln, für die sie keinen Autor bestimmen kann, befindet sich auch (wie im »Romance«-Artikel in Chambers' *Cyclopaedia*) Sorels *Francion*, der einem völlig anderen Romantypus zugehört.

dazu, die Bedeutung des Adjektivs »romantic« durch den Hinweis auf den Stil dieser Romane näher zu bestimmen:

> When people talk in an affected manner, and still more when they utter improbabilities, it may without impropriety be called Romantic, at any time.[19]

Ausführlich behandelt sie dagegen die englische Tradition der »modern Romances«, die sie mit John Lylys *Euphues* beginnen läßt; sie erwähnt dann Roger Boyles *Parthenissa* und die rund achtzig Jahre früher geschriebene *Arcadia* Sir Philip Sidneys. Sie beginnt hier mit der Methode, die sie später bei der Besprechung der Romane des achtzehnten Jahrhunderts durchweg befolgen wird, an Stelle eines eigenen Urteils die kritischen Äußerungen anderer zu zitieren. Zumeist läßt sie sich dann noch von einem ihrer fiktiven Gesprächspartner zu einer mildernden Paraphrasierung der angeführten Kritik bewegen. So zitiert sie in diesem Falle die harte Kritik Walpoles an den schriftstellerischen Fähigkeiten Sidneys, die sie dann in gemäßigter Form bestätigt.[20] Wenn Reeve die *Arcadia* Sidneys abwertete, so geschah dies nicht nur aus literarischen Gründen: um so eher konnte sie dann eine andere »romance« hervorheben, die sie selbst ihren eigenen Zeitgenossen neu zugänglich gemacht hatte – Barclays *Argenis*:

> It is doing it an injury to treat it as a mere Romance; for the story is only a vehicle to convey to us, the genius and knowledge of the Author.[21]

Reeve begründet ihre Vorliebe für dieses Werk durch die Feststellung, es sei mehr als ein bloßer Roman,[22] wobei sie in ihrem Eifer übersieht, daß diese Charakterisierung der erklärten Absicht ihrer historischen Untersuchung, den Status des guten Romans zu verbessern, zuwiderläuft. Auf den folgenden Seiten beklagt sie sich dann über die schlechte Aufnahme, die ihre Neufassung des Barclayschen Romans bei der zeitgenössischen Kritik gefunden hatte. Als Beispiele für die enge Verwandtschaft von Epos und »Romance« führt sie abschließend die »Geschichte des Ritters« aus Chaucers *Canterbury Tales* und Spensers *Faerie*

---

19 Reeve, *Progress*, I, 67.

20 Vgl. Reeve, *Progress*, I, 78.

21 Reeve, *Progress*, I, 80. – Reeves Neufassung erschien u. d. T.: The Phoenix; Or, The History of Polyarchus and Argenis. Translated from the Latin, By a Lady. In Four Volumes. London, Printed for John Bell, at his extensive Circulating Library, near Exeter-Exchange, in the Strand; and C. Etherington, at York. M DCC LXXII.

22 Etwas vorsichtiger äußerte sie sich noch im Vorwort ihrer Neufassung: »It is a romance, an allegory, and a system of politics« ([Bl.] A 3[r]).

Queene an. Fénelons *Télémaque* und Ramsays *Cyrus* gehören zwar zum Zeitalter der »novels«, können aber nicht zu diesem Romantyp gezählt werden. Sie gehören, wie andere Romane, die noch genannt werden, zur allgemeinen Gattung Roman, können aber typologisch nicht eingeordnet werden.[23]

Reeve benützt den nächsten Abschnitt, um sich über Huet, der in seinem *Traité* die »romances« seiner Landsleute gelobt hatte, lustig zu machen. Da sie die Gesamtkonzeption Huets nicht einmal erahnt, hält sie sich an Details, die sie glaubt kritisieren zu können; andererseits versucht sie Huet zu folgen, wenn sie die allgemeine Beliebtheit der Romane psychologisch erklären will:

> People must read something, they cannot always be engaged by dry disquisitions, the mind requires some amusement.[24]

Sie entfernt sich aber ganz von Huet, dem es in erster Linie um die literarische Qualität der Romane zu tun war, wenn sie die enthusiasmierende Wirkung der »romances of chivalry« gegenüber den unkriegerischen Idealen einer nüchternen Zeit lobend hervorhebt:

> When the imagination is raised, men do not stand to enquire whether the motive be true or false. – The love of glory has always a certain enthusiasm in it, which excites men to great and generous actions, and whatever stimulates this passion, must have the credit of the actions it performs. On the contrary, whenever this spirit, and this enthusiasm, become the objects of contempt and ridicule, mankind will set up for themselves an idol of a very different kind. – They will then devote themselves to mean or mercenary pursuits which debase and corrupt the mind. – The thirst of immoderate wealth or pleasure, will engross their attentions and desires.[25]

Mit diesem Ausflug in die Kultur- und Sittengeschichte deutet Reeve an, daß sie mit den gewöhnlichen Produkten der zeitgenössischen Romanliteratur unzufrieden ist und daß sie die spezifischen Vorzüge der »romances« auch in den Romanen ihrer Gegenwart wiederfinden möchte. Über ihre Vorstellung des idealen Romans, der die »merits and graces of the ancient romance and modern Novel« verbindet,[26] sagt sie aber an

---

[23] Vgl. Reeve, *Progress*, I, 87.

[24] Reeve, *Progress*, I, 97.

[25] Reeve, *Progress*, I, 102.

[26] Im Vorwort zu ihrem ersten Roman, *The Champion of Virtue. A Gothic Story* (1777) lobt sie Walpoles *Castle of Otranto*, »a work which has already been observed, is an attempt to unite the various merits and graces of the ancient romance and modern Novel« (Originalausgabe, S. iv). – Ihr eigener Roman, den sie ein Jahr später unter dem Titel *The Old English Baron* neu herausgibt, folgt Walpoles Plan; im Vorwort zur Neuausgabe schreibt sie: »This story is the

dieser Stelle nichts. Sie beschließt ihre Ausführungen über diese dritte Klasse der Romane mit der unverbindlichen Feststellung ihres relativen Wertes:

> Upon the whole, I think, we may conclude, that Romances in general are neither the sublime compositions which their enthusiastic admirers have represented them; or so comtemptible and pernicious as some prejudiced men have described them ... I have the courage to maintain that the most eminent works of this class are entitled to our notice and respect; and that even the most heavy and prolix of them, are, at least, as innocent and inoffensive, as any of the rest of the genuine offspring of dulness.[27]

Reeve macht noch eigens auf den geringen Aussagewert dieser Charakterisierung aufmerksam; einer der fiktiven Gesprächspartner der Autorin bemerkt nämlich: »it may be taken whatever way you please to understand it«.[28]

Die folgenden vier Kapitel widmet sie dem Roman ihres eigenen Jahrhunderts, den sie als eine Weiterentwicklung der Tradition der italienischen, spanischen und französischen Novelle versteht. Zunächst unterscheidet sie aber diesen letzten Romantypus nach inhaltlichen und stilistischen Gesichtspunkten von dem Romantypus »Romance«, um den lässigen Sprachgebrauch ihrer Zeitgenossen, der beide Bezeichnungen durcheinanderbrachte, zu korrigieren: Zumeist bezeichnete man nämlich die Romane als »romances«.[29] Ihre Unterscheidung, die die strukturellen Unterschiede beider Romantypen nicht berücksichtigt, folgt der in Congreves Definition 1692 vorgezeichneten Linie. Da Congreve den Romantypus »Novel« bevorzugte, hebt auch Reeve diesen Romantypus besonders heraus. Ihre Definition berücksichtigt also gar

---

literary offspring of the Castle of Otranto, written upon the same plan, with a design to unite the most attractive and interesting circumstances of the ancient Romance and modern Novel« (Originalausgabe, S. iii). – Dieser Roman ist jetzt auch zugänglich in der Reihe der »Oxford English Novels«: James Trainer (Ed.), *Clara Reeve, The Old English Baron. A Gothic Story (London*, O.U.P., 1967).

27 Reeve, *Progress*, I, 105f.

28 Reeve, *Progress*, I, 106.

29 So schrieb Thomas Gray 1742 an seinen Freund Richard West: »Now as the paradisaical pleasures of the Mahometans consist in playing upon the flute and lying with houris, be mine to read eternal new romances of Marivaux and Crebillon« (*Gray's Poems, Letters, and Essays* = Ev.Lib. No. 628, London, 1912, last repr. 1955, S. 136). – Grays Sprachgebrauch wird in Reeves *Progress* diskutiert:
»*Euph.* You find that Mr. *Gray* did not despise these books.
Hort. So it seems. – But he did not know how to call them.
Euph. That was because he never had read the true *Romances*, but confounded all fictions under that name« (I, 131).

nicht die Ergebnisse der vorigen Kapitel, in denen sie sich um ein besseres Verständnis der »Romances« bemüht hatte:

> The Romance is an heroic fable, which treats of fabulous persons and things. – The Novel is a picture of real life and manners, and of the times in which it is written. The Romance in lofty and elevated language, describes what never happened nor is likely to happen. – The Novel gives a familiar relation of such things, as pass every day before our eyes, such as may happen to our friend, or to ourselves; and the perfection of it, is to represent every scene, in so easy and natural a manner, and to make them appear so probable, as to deceive us into a persuasion (at least while we are reading) that all is real, until we are affected by the joys or distresses, of the persons in the story, as if they were our own.[30]

Reeve stellt also lediglich die Unwirklichkeit des Romantyps »Romance« dem Realismus des Romantyps »Novel« gegenüber, wobei sie die besondere Illusionskraft des letzteren eigens betont. Aus diesem Vorzug ergibt sich dann für die Verfasser des modernen Romans die strenge Verpflichtung, den Lesern nur moralisch unanfechtbare Werke vorzulegen. Reeve diskutiert dieses Problem aber nicht im Zusammenhang mit ihrer Definition des Romans; sie vermerkt im Verlauf ihres historischen Überblicks über die moderne Romanproduktion nur wiederholt die Verstöße einzelner Romanciers gegen Sitte und Anstand. Manchmal spricht sie auch von dem gefährlichen Einfluß einzelner Werke, deren Inhalt den Regeln konventioneller Moral widerspricht. So schreibt sie über die französischen Vorläufer des modernen Romans:

> All the last [Novels] are within the limits of mediocrity, but the *Princess of Cleves* is of worse tendency, for it influences young minds in favour of a certain *fatality* in love matters, which encourages them to plead errors of the imagination, for faults of the heart, which if indulged will undermine both their virtue and peace.[31]

Reeve interessiert sich also gar nicht für die literarischen Qualitäten dieses Romans, dessen Verfasserin nicht genannt wird. Der moralische Gesichtspunkt bleibt entscheidend, auch wenn – wie im folgenden Beispiel – andere Spezifika der Romane hervorgehoben werden. Reeve bespricht hier *Robinson Crusoe* und *Gaudentio di Lucca,* die sie zu einer Sondergruppe: »works singular and Original«,[32] zählt:

---

[30] Reeve, *Progress,* I, 111. – Die falsche Idealisierung der »Romances« stellt sie schon im Vorwort zu ihrem Roman *The Champion of Virtue* fest: »History represents human nature as it is. – alas! too often a melancholy retrospect. – romance displays only the amiable side of the picture; it shows the pleasing features, and throws a veil over the blemishes« (Originalausgabe, S. iii).

[31] Reeve, *Progress,* I, 115.

[32] Vgl. Reeve, *Progress,* I, 127. – Reeve gibt im 2. Bd. eine »list of Novels and

> They both give account of unknown or rather of *Ideal* countries, but in so natural and probable a manner, that they carry the reader with them wherever they please, in the midst of the most extraordinary occurences ... But what gives a still higher value to these two books, they are evidently written to promote the cause of religion and virtue, and may safely be put into the hands of youth.[33]

Entgegen ihrer Ankündigung, nur solche »Novels« anzuführen, »as are originals, or else of extraordinary merit«,[34] bemüht sich Reeve, einen umfassenden Überblick über die Romanproduktion ihres Jahrhunderts zu geben. Der nationalgeschichtliche Standpunkt ihrer späteren Nachfolger ist ihr noch unbekannt; sie behandelt »English and Foreign books indifferently, just as they happen to rise to my memory, and observation«.[35] Unter ausländischen Büchern versteht sie natürlich in der Hauptsache französische Werke: Der Roman des achtzehnten Jahrhunderts bestand für den englischen Leser aus dem einheimischen und dem französischen Roman. Man betrachtete die Entwicklung der Gattung Roman als ein internationales Phänomen. Nationale Traditionen versuchte man noch nicht zu entdecken, nur gelegentlich verwies man auf nationale Eigenheiten, die man zumeist auf dem Gebiet der Moral feststellte. So erklärt Reeve über den *Paysan parvenu* von Marivaux:

> The *Paysan Parvenue* [sic] is somewhat exceptionable, his French morality is not suitable to an old English palate, but his *Marianne* has no such abatements;[36]

und einmal versucht der fiktive männliche Gesprächspartner der Autorin, das moralische Anliegen von Rousseaus *Nouvelle Héloïse* durch den Hinweis auf die besonderen gesellschaftlichen Verhältnisse des Kontinents zu deuten.[37] Im allgemeinen verzichtet man aber auf die Feststellung spezifisch nationaler Eigenheiten der besprochenen Werke.

Literaturkritik im eigentlichen Sinne des Wortes kennt Reeve nicht. Selbst die berühmte Definition von »Romance« und »Novel« wird für die Charakterisierung der einzelnen Romane kaum genützt; sie dient lediglich als Richtschnur für die Klassifizierung der Romanproduktion, wobei Reeve zunächst voraussetzt, daß die modernen Romane ihrer

---

Stories Original and uncommon« (53f.), über die sie keine weiteren Erklärungen abgibt.

33 Reeve, *Progress*, I, 125f. – Beide Male gibt Reeve falsche Erscheinungsdaten an: für *Robinson* 1720 statt 1719, für *Gaudentio* 1725 statt 1737. Als Verf. des letzteren Romans vermutet sie den Philosophen George Berkeley; in Wahrheit war Simon Berington der Verf. ds. utopischen Romans.

34 Reeve, *Progress*, I, 122.

35 Reeve, *Progress*, I, 122f.

36 Reeve, *Progress*, I, 129.

37 Vgl. Reeve, *Progress*, II, 16f.

Definition des Romantyps »Novel« ungefähr entsprechen. Die Frage, ob etwa Richardsons und Fieldings Romane gleichermaßen als »Novels« gelten können, wird deshalb erst gar nicht gestellt. Reeve gibt für ihre Ansichten oft gar keine Begründung. Über den *Vicar of Wakefield* bemerkt sie lapidar:

> *The Vicar of Wakefield*, by Dr. *Goldsmith*, a work of great merit and great faults, but must ever afford both pleasure and benefit to a good heart.[38]

Am häufigsten leitet sie jedoch ihr Urteil aus der angenommenen moralischen Wirkung der Romane her. In dieser Weise beurteilt sie auch Fieldings Romankunst, die sie wie die Mehrzahl ihrer Zeitgenossen mit der Richardsons vergleicht:

> As I consider wit only as a secondary merit, I must beg leave to observe, that his writings are as much inferior to *Richardson*'s in morals and exemplary characters, as they are superior in wit and learning. – Young men of warm passions and not strict principles, are always desirous to shelter themselves under the sanction of mixed characters, wherein virtue is allowed to be predominant. – In this light the character of *Tom Jones* is capable of doing much mischief; ... On the contrary no harm can possibly arise from the imitation of a perfect character, though the attempt should fall short of the original.[39]

Die Probleme der künstlerischen Darstellung der Wirklichkeit durch beide Romanciers werden gar nicht erörtert; für Reeve ist lediglich die inhaltliche »Mischung« der Charaktere beziehungsweise deren Wirkung auf den Leser interessant. Gegenüber der Hauptaufgabe des Romanciers, vorbildliche Charaktere zu entwerfen,[40] sind seine anderen Vorzüge nur von untergeordneter Bedeutung. Die abschließende, negativ gemeinte Feststellung über Fieldings Romankunst kann daher die Hinweise auf die Vorzüge Fieldings mit berücksichtigen:

> We are willing to join with you in paying the tribute due to *Fielding*'s Genius, humour, and knowledge of mankind, but he certainly painted human nature as *it is*, rather than as *it ought to be*.[41]

In vielen Fällen zitiert Reeve die Urteile anderer Kritiker, um die eigenen Bemerkungen über die einzelnen Romane zu bekräftigen und zu

---

38 Reeve, *Progress*, II, 39.

39 Reeve, *Progress*, I, 139.

40 Reeve folgt hier ganz der Ansicht Dr. Johnsons, der in seinem viel beachteten *Rambler*-Essay No. 4 vom 31. März 1750 gefordert hatte, daß der moderne Roman aufgrund seiner besonderen Illusionskraft keine gemischten Charaktere zeigen dürfe. Gute und böse Charaktere sollten in reiner Form dargestellt werden.

41 Reeve, *Progress*, I, 141.

illustrieren. Auch hierbei steht die allgemeine Wirkung der Romane im Mittelpunkt des Interesses,[42] und so beendet sie ihren *Progress of Romance* folgerichtig mit einer Diskussion der Nützlichkeit beziehungsweise der erzieherischen Wirkung der Romane, die recht ungünstig beurteilt wird:

> From this kind of reading, young people fancy themselves capable of judging of men and manners, and that they are knowing, while involved in the profoundest ignorance. They believe themselves wiser than their parents and guardians, whom they treat with comtempt and ridicule: – Thus armed with ignorance, conceit, and folly, they plunge into the world and its dissipations, and who can wonder if they become its victims?[43]

Da Reeve aber ihre faktenreiche Romangeschichte nicht mit einer generellen Verdammung des Romans enden lassen kann, bemüht sie sich mit Hilfe einiger längerer Zitate den Nachweis zu erbringen, »that a Novel may be a moral production«.[44] Sie beginnt allerdings mit einem Zitat aus John Gregorys *Comparative View of the State and Faculties of Man, with those of the Animal World* (1766), das ihre Vorliebe für die »old Romances« bestätigt. Professor Gregory, der die »old Romances« selbst nicht kennt, oder seine Kenntnisse aus pädagogischen Gründen verfälscht, preist den vorbildhaften Charakter dieser Romane,[45] während er die negativen Folgen der aufklärerischen »modern Novels« anprangert:

---

42 Vgl. z. B. die ausführliche Beurteilung von Rousseaus *Nouvelle Héloïse* (Reeve, *Progress*, II, 13–19) und Frances Sheridans *Sidney Bidulph* (*ebd.*, II, 22–26). Reeve schlägt eine moralischere Neufassung des Rousseauschen Romans vor; sie wendet sich entschieden gegen die Sentimentalität und tragische Weltsicht der englischen Schriftstellerin: »I do really think that books of a gloomy tendency do much harm in this country, and especially to young minds; – they should be shewn the truth through the medium of chearfulness« (*ebd.*, II, 25). – Gegen falsche Sentimentalität wendet sich Clara Reeve auch im Vorwort ihres Romans *The School for Widows* (London, 1791). Sie schreibt dort: »This word [i.e. SENTIMENT], like many others, seems to have degenerated from it's original meaning: and, under this flimsy disguise, it has given rise to a great number of whining, maudlin stories, full of false sentiment and false delicacy, calculated to excite a kind of morbid sensibility, which is to faint under every ideal distress, and every fantastical trial; which have a tendency to weaken the mind, and to deprive it of those resources which Nature intended it should find within itself« (»Preface« der Originalausgabe, S. vi). – Ähnlich hatte sich schon 1694 P. A. Motteux im Vorwort zu seiner Rabelais-Ausgabe geäußert. Vgl. Kap. V, S. 152 ds. Arbeit.

43 Reeve, *Progress*, II, 79.

44 Reeve, *Progress*, II, 91.

45 Gebildete *Leser* des sechzehnten Jahrhunderts kamen zu einem anderen Urteil über die angeblich erzieherische Wirkung der »romances«; vgl. dazu Robert P. Adams, »Bold Bawdry and Open Manslaughter: The English New Humanist Attack on Medieval Romance«, *HLQ* 23 (1959/60), 33–48.

> Notwithstanding the absurdities of the old Romance, it seems calculated to produce more favorable effects on the morals of mankind than our modern Novels. If the former did not represent men as they really are, it represented them better. Its heroes were patterns of courage, truth, generosity, humanity, and the most exalted virtues, – its heroines were distinguished for modesty, delicacy, and the utmost dignity of manners. The latter represent mankind too much what they really are, and paint such scenes of pleasure and vice as are unworthy to see the light, and thus in a manner hackney youth in the ways of wickedness before they are well entered into the world.[46]

Reeve weicht einer Stellungnahme zu dieser wertenden Gegenüberstellung von »old Romance« und »modern Novel« aus, denn sie hatte ja mehrfach betont, daß es gute und nützliche moderne Romane gebe. Sie selbst versuchte sich nicht nur in der von Walpole inaugurierten Tradition, die die Vorzüge des alten und des modernen Romans zu verbinden trachtete. 1783 legte sie einen modernen Roman vor, *The Two Mentors*; ein weiterer folgte 1791 unter dem Titel *The School for Widows*. So fügt sie dem Zitat aus Gregorys Werk einige weitere Zitate – diesmal aus zeitgenössischen Romanen – an, die über Spezifika eines nützlichen modernen Romans Auskunft geben. Diese Zitate wiederholen noch einmal die bereits bekannten Anschauungen Reeves über den moralischen Gehalt und die Charaktergestaltung des modernen Romans. Der Kompromiß, auf den sich dann schließlich Liebhaber und Verächter des Romans einigen können, ist von der einfachsten Art:

> Then we are agreed at last, – Selection is to be strongly recommended, and good books to be carefully chosen by all that are concerned in the education of youth.[47]

Die Selbstverleugnung Reeves, die ihre eigenen Werke nicht als empfehlenswerte Beispiele der modernen Romankunst aufführen will, verstärkt allerdings ihr Selektionsvermögen in ungewöhnlicher Weise: Die beigefügte Liste »Books for Young Ladies« enthält nur noch einen einzigen englischen Romancier – Richardson.[48]

---

[46] Reeve, *Progress*, II, 86f. – Zur Verwendung ds. Zitats bei Blair vgl. S. 241 ds. Kapitels.

[47] Reeve, *Progress*, II, 97.

[48] Vgl. Reeve, *Progress*, II, 103f. – Richardsons Werke sind die einzigen modernen Romane, die Reeve als Lektüre zulassen will. Die beiden anderen empfohlenen Romane – Fénelons *Télémaque* und Ramsays *Travels of Cyrus* – zählt sie zu einer nicht näher bestimmten, jedoch der »Romance«-Tradition nahestehenden Romanklasse (vgl. *Progress*, I, 87). – Die am meisten empfohlene literarische Form ist das Essay; Reeve nennt *The Spectator, The Guardian, The Adventurer, Rambler, The Connoisseur* (*Progress*, II, 104).

Vor dem abschließenden Grundsatzkapitel fügt Reeve noch ein Kapitel über die Sondergruppen der allgemeinen Gattung Roman ein. Zu ihnen zählt Reeve alle Werke der Erzählkunst in Prosa, die sich auf Grund ihrer inhaltlichen und formalen Eigenschaften von den beiden Grundtypen »Romance« und »Novel« unterscheiden. Zwei Sondergruppen lassen sich leicht bestimmen, da sie auf eine lange Tradition zurückgeführt werden können. Erstens, *Tales and Fables ancient and modern.* Literarhistorisches weiß Reeve zu dieser Gruppe wenig zu sagen; sie stellt lediglich fest, daß Aesops Fabeln ebenso zu ihr gehören wie moderne Werke, von denen sie einige Titel angibt.[49] Zweitens, »*Eastern Tales*, a class of no small extent«.[50] Diese Werke werden zunächst als gefährlich abgelehnt, da sie die Einbildungskraft der jugendlichen Leser verführten; Reeve fügt aber an: »it will be well if young people read nothing worse«.[51] Reeve nennt neben dem Urbild, den Märchen aus *Tausendundeiner Nacht*, an modernen Werken u. a. Dr. Johnsons *Rasselas*, Lessings *Fables* und »*The Triumph of Reason over Fancy* – a fanciful story«.[52]

Erzählwerke des siebzehnten Jahrhunderts, die nicht als »Romance« bezeichnet werden können, sowie moderne Romane, die Reeves Definition von »Novel« nicht entsprechen, zählt sie ohne weitere Differenzierung zu einer Gruppe von »Novels and Stories Original and uncommon«.[53] So erscheinen in dieser Gruppe so verschiedenartige Werke wie Bunyans *Pilgrim's Progress*, Swifts *Gulliver's Travels*, Goldsmiths *Citizen of the World* und Richard Graves' *Spiritual Quixote.* Auch ein Werk wie Defoes *Robinson Crusoe*, das sich zwar in der Natürlichkeit der Darstellung als »Novel« ausweist, durch die Fremdartigkeit des dargestellten Gegenstandes jedoch an die »Romances« gemahnt,[54] wird in dieser Gruppe aufgeführt. Schließlich rechnet sie auch Walpoles *Castle of Otranto* zu dieser Gruppe sowie Sternes *Tristram Shandy*, ein Werk, das sie zuvor nur widerwillig charakterisiert hatte,

---

49 Vgl. Reeve, *Progress*, II, 56f.
50 Reeve, *Progress*, II, 58.
51 Reeve, *Progress*, II, 60.
52 Vgl. Reeve, *Progress*, II, 60f. – Wielands *Don Sylvio von Rosalva* erschien 1773 in englischer Übersetzung u. d. T. *Reason Triumphant over Fancy; Exemplified in the Singular Adventures of Don Sylvio de Rosalva. A History in which every marvellous Event occurs Naturally.* – Ernest A. Baker veranstaltete 1904 einen Neudruck dieser Übersetzung u. d. T. *The Adventures of Don Sylvio de Rosalva.*
53 Vgl. Reeve, *Progress*, II, 53f.
54 Zur Charakterisierung des *Robinson Crusoe* vgl. Reeve, *Progress*, I, 125–127.

for it is not a woman's book ... – in verity I have never read this book half through, and yet I have read enough to be ashamed of. Fashion which countenances every folly, induced me to begin it; – but what can I say of it with safety? – That it is a Farrago of wit and humour, sense and nonsense, incoherency and extravagance.[55]

Reeve scheint dieses Urteil schnell vergessen zu haben, denn die ganze Sondergruppe der Erzählkunst wird mit pauschalem Lob bedacht:

These [works] are all of great merit in their kind, and of moral tendency.[56]

Reeve macht sich nun nicht die Mühe, die verschiedenen Arten näher zu bestimmen oder wenigstens terminologisch zu unterscheiden. Sie wählt im Gegenteil die Verlegenheitslösung, spezielle Ausprägungen der modernen Erzählkunst einer unbezeichneten Sondergruppe zuzuweisen, um sich nicht des Vorteils zu begeben, die Geschichte des Romans in wenige, umfassende Formgruppen aufteilen zu können: *Heroic Fables* bezeichnet die Ursprünge des Romans; *Ancient Romance* den antiken Roman; *Old Romance* umfaßt die verschiedenen Formen des mittelalterlichen Romans samt den »Romances of Chivalry«; unter *Modern Romance* werden die Großromane des französischen siebzehnten Jahrhunderts geführt sowie die Romane Barclays, Sidneys, Spensers, Lylys und Boyles. *Novel* bezeichnet die fünfte und letzte Formgruppe: Sie reicht von den Novellen Boccaccios bis zur Romankunst der Gegenwart.

---

[55] Reeve, *Progress*, II, 30.

[56] Reeve, *Progress*, II, 54.

Schlussbetrachtung

Die Romantheorie im Gefüge der Poetik des Neoklassizismus

Die hier vorgelegten Studien zur Entstehung der englischen Romantheorie verfolgen einen doppelten Zweck. Sie wollen sowohl grundsätzlich als auch im einzelnen die Existenz eines romantheoretischen Bewußtseins für das Zeitalter vor Fielding nachweisen. Hierzu wurde ein ausgedehntes romantheoretisch relevantes Material beschrieben und interpretiert, das zu einem großen Teil neu ermittelt werden mußte; zusätzlich wurden noch Materialien herangezogen, die von den Forschungsbeiträgen zur Geschichte der englischen Romantheorie bislang nur unzureichend gewürdigt worden waren.[1] Auf Grund der literarhistorischen und dichtungstheoretischen Interpretation dieses erweiterten historischen Befundes konnte dann versucht werden, die Ursprünge und insbesondere die Beschaffenheit der romantheoretischen Bemühungen des durchforschten Zeitalters aufzuzeigen und zu bestimmen. Die vorliegenden Untersuchungen wollen also nicht nur den Nachweis führen, *daß* es bereits vor Fielding eine vielgestaltige Romantheorie gab; sie versuchen vielmehr im einzelnen darzustellen, *auf welche Weise* sie entstand und *wie* sie beschaffen war.

Richtungweisend für die Erforschung und Bestimmung des historischen Befundes war die Romantheorie Fieldings. Sie vereinigt einige der Hauptkomponenten der Literatur- und Romantheorie des vorangehenden Zeitalters und gewinnt dadurch paradigmatische Bedeutung. Fielding besaß ein ausgeprägtes historisches Bewußtsein für die literarischen Traditionen der Erzählkunst. Er versuchte deshalb in der Theorie das eigene Werk bestimmten historischen Ausprägungen der Erzählliteratur zuzuordnen beziehungsweise es von anderen sorgfältig abzugrenzen. Fieldings Romantheorie widerspricht damit nicht nur der konventionellen Auffassung der Literaturkritik von der Neuheit der Gattung Roman und ihrer Theorie im Zeitalter Richardsons und Fieldings, sondern auch der nationalgeschichtlich befangenen Romanforschung, die

[1] Der Stand der wissenschaftlichen Forschung wurde in der »Einleitung« dieser Arbeit skizziert.

den historischen Sachverhalt ignoriert, daß Quellen und Wirkungen der großen Werke der Romanliteratur und der sie begleitenden Theorien oft außerhalb der nationalen Grenzen liegen.[2]

Fielding bemühte sich ferner, den dichtungstheoretischen Ort seines Romans im System der traditionellen Ästhetik festzustellen. Er knüpfte hierbei an die aus Frankreich bezogene formalistische Methode der Literaturkritik an, die auf der Grundlage der aristotelischen Poetik die Bestandteile der literarischen Werke bestimmt und klassifiziert. Mit diesen poetologischen Bemühungen eng verbunden ist schließlich ein weiteres Charakteristikum der Fieldingschen Romantheorie: der Versuch, den eigenständigen Kunstcharakter des Romans zu postulieren und verbindliche Regeln für den Romanschreiber aufzustellen.

Der historische Befund bestätigte dann die aus Fieldings Romantheorie hergeleitete Vermutung, daß schon die Frühzeit der englischen Romantheorie die Betrachtung der verschiedenen historischen Ausprägungen der Erzählliteratur mit der poetologischen Bestimmung der Romankunst verband. Er bestätigte auch die Präponderanz der französischen Zeugnisse, die Fielding noch zwang, seine Romanform von der ein Jahrhundert zuvor in Frankreich zur Blüte gekommenen Romanliteratur abzusetzen. Auf die Bedeutung der französischen Zeugnisse verwies auch der historische Befund des deutschen siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, der gelegentlich zum Vergleich herangezogen wurde; erst um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts löste hier das englische Vorbild das französische ab.

Es schien daher sinnvoll, das einflußreichste Werk der französischen Romantheorie der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, Huets *Traité de l'origine des romans*, zu interpretieren und die Bedeutung des dort versammelten Gedankenguts für die Entfaltung der englischen Romantheorie deutlich zu machen (Kap. 4). Huets *Traité* verbindet in einer für die weitere Geschichte der Romantheorie folgenreichen Weise die Darstellung der geschichtlichen Entwicklung der Erzählliteratur mit der sorgfältigen poetologischen Bestimmung der Romankunst, die an dem zeitgenössischen, den Höhepunkt der Entwicklung bezeichnen-

---

[2] Eine Ausnahme bildet die Arbeit von Gerd Matthecka, *Die Romantheorie Wielands und seiner Vorläufer* (Diss. Tübingen, 1956), in der auf die Gemeinsamkeiten der romantheoretischen Bemühungen verwiesen wird, denn »bei aller Verschiedenheit der individuellen Beiträge zur Romantheorie kann man von einer gesamteuropäischen Romanauffassung sprechen, die aus einem gemeinsamen terminologischen Fonds schöpft« (75). – Auf eine gesamteuropäische Romanauffassung verweist jetzt auch kurz Ludwig Borinski, *Der englische Roman des 18. Jahrhunderts* (Frankfurt am Main und Bonn, 1968), 210–212.

den Beispiel orientiert wird. Anlage und Material der Huetschen Untersuchungen betonen den historischen Charakter des *Traité*, vermindern jedoch nicht das Gewicht der gattungstheoretischen Partien. Die Zeitgenossen und Nachfahren Huets, die zumeist keine selbständigen Abhandlungen über den Roman vorlegen können, behandeln dann die beiden Grundkomponenten seiner Darstellung in der Regel getrennt. Die meisten romantheoretischen Ausführungen nehmen aber auf die literarhistorischen Gegebenheiten der Romanliteratur Bezug, und die historischen Beschreibungen der Romanliteratur in dem auf Huet folgenden Jahrhundert basieren zumeist auf einer gattungstheoretisch fundierten Deskription des Romans.

Die vorliegenden Untersuchungen suchen vor allem die dichtungstheoretische Bestimmung des Romans zu erläutern. Da die antike Poetik den Roman nicht eigens behandelt hatte, mußte seine Theorie von der Neuzeit erst geschaffen werden. Die Romanautoren und Kritiker, die sich in das Geschäft der Theoriebildung teilten, rekurrierten hierzu auf die überlieferten Theorien des Epos und des Dramas. Es galt deshalb, den komplizierten Vorgang der Theoriebildung des Romans *innerhalb* des traditionellen Systems der Poetik nachzuzeichnen und die Relevanz der romantheoretischen Versuche historisch »richtig« festzustellen.

Die aus den Spezifika der Romanform und der besonderen Art der Theoriebildung resultierenden Schwierigkeiten und Möglichkeiten der Romantheorie an der Wende zum achtzehnten Jahrhundert werden in den ersten vier Kapiteln dieser Arbeit erörtert. Dabei wurden zwei Probleme besonders herausgehoben. Erstens, das Dilemma der Romantheorie, die den Roman einerseits als selbständige Kunstform etabliert, andererseits aber die enge Verwandtschaft mit dem Epos und dem Drama betont; und zweitens, die besondere Beschaffenheit des dichtungstheoretischen Systems, das den Roman sowohl dem Epos als auch dem Drama zuordnen kann. Da die gattungstheoretische Problematik der Zuordnung des Romans zu anderen literarischen Formen in der Forschung nur ungenügend erörtert worden ist, wurde sie im dritten und vierten Kapitel dieser Arbeit ausführlich behandelt. Dabei zeigte es sich, daß die Frage, ob der Roman des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts am Epos oder am Drama orientiert wurde, als Alternativfrage gar nicht gestellt werden darf. Der Roman ist zwar – wie im Huet-Kapitel an vielen Beispielen von Cervantes bis Fielding nachgewiesen wird (vgl. S. 86 bis 115) – als Großform der erzählenden Literatur grundsätzlich dem Epos zuzuordnen, doch besteht auf Grund der von der aristotelischen Poetik und ihren Auslegern bezeichneten Ähnlichkeiten zwischen Tra-

gödie und Epos die dichtungstheoretisch legitime Möglichkeit, ihn auch der konzisen Form des Dramas zuzuordnen (vgl. bes. S. 51–64). Aber nicht nur die Handlungsführung des Dramas kann als Vorbild für den Roman bestimmt werden; auch die uneinheitliche Sprachdimension der »Mischform« Erzählkunst (nach dem Kriterium der Redeverteilung) regte Autoren und Kritiker an, den erzählenden Roman zu »dramatisieren«. Das von der modernen Literaturwissenschaft unermüdlich diskutierte Problem der Darstellungsart des Romans (»telling versus showing«) war also der Romantheorie von Anfang an bekannt.[3] Die Interpretation der Theoriebildung des Romans innerhalb des Systems der neoklassizistischen Poetik erhellt aber nicht nur die Eigenart der Romantheorie selbst; sie verweist auch auf die Flexibilität der Poetik dieses Zeitalters und widerspricht damit der überlieferten Konzeption der Forschung von der festgefügten Gattungspoetik des Neoklassizismus.[4]

Wie sehr die Poetik dieser Epoche das Verständnis für die Erzählkunst in Prosa fördern konnte, beweist dann die Rabelais-Interpretation, die Peter Anthony Motteux an der Wende zum achtzehnten Jahrhundert dem englischen Publikum vorlegte (Kap. 5). Während Huet seine Wesens- und Formbestimmung des Romans allgemein auf die heroischen Großromane seiner Landsleute bezogen hatte, suchte Motteux die romantheoretischen Bestimmungen und allgemeinen Kunstregeln der neoklassizistischen Epoche für die Erfassung eines speziellen Werkes der Erzählkunst fruchtbar zu machen. Motteux konnte hierbei nicht nur die komplexe Form dieses Werkes genau feststellen und es durch den romanhistorischen Vergleich als eine einmalige Ausprägung der Erzählkunst in Prosa ausweisen, er bestimmte auch verschiedene Verständnisebenen, die sich sowohl aus dem Ambiguosen des Kunst-

---

[3] Die dichtungstheoretischen Grundprinzipien der »Dramatisierung« des Romans werden im 3. Kap. ermittelt. Ihre Anwendung wird dann bei der gattungstheoret. Diskussion des *Briefromans* beobachtet (S. 64–72). – In diesem Zusammenhang kann auch auf die romantheoretische Irrelevanz der Romantypologie Stanzels verwiesen werden (vgl. dort vor allem Anm. 73 und 92).

[4] Zur überlieferten Konzeption der Forschung vgl. die Monographie von Irene Behrens, *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst vornehmlich vom 16. bis 19. Jahrhundert. Studien zur Geschichte der poetischen Gattungen*, Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, Heft 92 (Halle, 1940). – Zur Problematik der zwischen Epos und Drama bestehenden Verbindungen äußert sich Behrens nicht; vielmehr werden bei der Darbietung des Materials, die von einer strengen Scheidung der Gattungen ausgeht, alle Hinweise der Poetiken und kritischen Abhandlungen auf gemeinsame Elemente von Drama und Epos sorgfältig ausgelassen. Der historische Befund wird also so zurechtgestutzt, daß er der These der Forschung nicht widersprechen kann.

werks als auch aus seiner historischen Bedingtheit sowie der des jeweiligen Lesers ergeben.

Die Ursprünge der romanhistorisch bedeutsamen Unterscheidung von »Romance« und »Novel« werden im sechsten Kapitel dieser Arbeit untersucht. Dabei kam es vor allem darauf an, den verwickelten Entstehungsprozeß des modernen Romantyps »Novel« nachzuzeichnen und die terminologische und romantheoretische Relevanz der Unterscheidung zweier Grundtypen des Romans genau zu registrieren. Hierbei ließ sich die gegenseitige Bezugnahme von Theorie und Praxis besonders gut beobachten. Die These des ersten Kapitels dieser Arbeit, daß schöpferisches Hervorbringen und theoretische Besinnung beim Roman besonders eng verbunden seien, konnte also auch durch den historischen Befund aus der Frühzeit des modernen Romans verifiziert werden. Gleichzeitig machte die vergleichende Betrachtung der Verhältnisse dieses Zeitraums in Frankreich, England und Deutschland eindringlich klar, daß weder die Romangeschichte noch die Romantheorie nationalgeschichtlich dargestellt werden dürfen.

Die Interpretation verschiedener historischer Beschreibungen der Romanliteratur (Kap. 7) konnte die aus Huets *Traité* gewonnene Erkenntnis, daß die Romantheorie von Anfang an die poetologische Bestimmung ihres Gegenstandes mit der Darstellung seiner geschichtlichen Entwicklung verband, mehrfach illustrieren. Der von Huet aufgestellte Stammbaum der Romanliteratur wurde im achtzehnten Jahrhundert zwar immer wieder variiert und auf Grund der Entfaltung des modernen Romantyps »Novel« auch weiter ergänzt, doch blieben die Grundprinzipien der Romandefinition im ganzen konstant. Hugh Blairs und Clara Reeves Verständnis der Romanform ist dem Huets oder Motteux' nicht überlegen; feststellen läßt sich bei den späteren Romantheoretikern oft nur ein Zuwachs an Wissen über die literarischen Traditionen der Erzählkunst in Prosa.

Dieser scheinbar merkwürdige historische Befund kann erklärt werden. Die Romantheorie mußte nämlich nicht – wie häufig angenommen wird – von einer zunächst orientierungslosen Kritik ohne Vorbild und Terminologie mühsam neu geschaffen werden. Theoretisch begabte Autoren und Kritiker rekurrierten vielmehr auf die vollausgebildete Literaturtheorie der neoklassizistischen Poetik, aus der sie von Anfang an eine relativ vollständige Romantheorie zusammenstellen konnten. Die Romanästhetik des achtzehnten Jahrhunderts kann also nicht von einem entwicklungsgeschichtlichen Standpunkt aus betrachtet werden; der Historiker der Romantheorie, dem das Denken in Entwicklungen hier

verwehrt ist, wird auf die Interpretation der Entfaltung der Romantheorie im achtzehnten Jahrhundert verwiesen.

Die Romantheorie dieses Zeitalters suchte eine ständig wachsende, vielgestaltige Romanproduktion zu erfassen und deren gesellschaftliche Funktion festzustellen. Die an der literarischen und gesellschaftlichen Praxis orientierte Diskussion mußte daher den vorhandenen Grundbestand romanhistorischer und romantheoretischer Urteilsmöglichkeiten modifizieren und ergänzen. Da dieser Grundbestand aber niemals seine Gültigkeit verlor, ist der »Fortschritt« der einzelnen Diskussionsbeiträge jeweils genau zu spezifizieren.

Die hier vorgelegten Studien suchten die Beschaffenheit des Grundbestandes der englischen Romantheorie an der Wende zum achtzehnten Jahrhundert zu erläutern und seine Relevanz für die romantheoretischen Bemühungen der folgenden Epoche aufzuweisen. Auf der Grundlage der hier erarbeiteten Ergebnisse sollen dann in einer zweiten Arbeit die wichtigsten Aspekte der Entfaltung der englischen Romantheorie im achtzehnten Jahrhundert untersucht werden.

Literaturverzeichnis

A. *Bibliographien*

Arber, Edward, *A Transcript of the Registers of the Company of Stationers of London 1554–1640*, 5 vols. (London, 1875–1877; repr. New York, 1950).

Arber, Edward, *The Term Catalogues 1668–1709. A Contemporary Bibliography of English Literature in the Reigns of Charles II, James II, William and Mary, and Anne*, 3 vols. (London, 1903–06).

Bell, Inglis F., and Baird, Donald, *The English Novel 1578–1956. A Checklist of Twentieth-Century Criticisms* (Denver, 1958).

Block, Andrew, *The English Novel 1740–1850: A Catalogue Including Prose Romances, Short Stories, and Translations of Foreign Fiction* (London, new and rev. ed., 1961).

The British Museum. General Catalogue of Printed Books: Photolithographic edition to 1955, 263 vols. (London, 1959–1966).

Cabeen, David C. (Ed.), *A Critical Bibliography of French Literature*, vol. III: Edelman, Nathan (Ed.), *The Seventeenth Century* (Syracuse, N.Y., 1961); vol. IV: Havens, George R., and Bond, Donald F. (Eds.), *The Eighteenth Century* (Syracuse, N.Y., 1951).

Cooper, Lane, and Gudeman, Alfred, *A Bibliography of The Poetics of Aristotle*, Cornell Studies in English, vol. 11 (New Haven, 1928).

Cordasco, Francesco, *The 18th Century Novel: A Handlist of General Histories and Articles of the Last Twenty-Five Years with a Notice of Bibliographical Guides. With an Introductory Note by James R. Foster*, 18th Century Bibliographical Pamphlets, No. 8 (Brooklyn, 1950).

Cunningham, Robert N., »A Bibliography of the Writings of Peter Anthony Motteux«, *Proceedings and Papers of the Oxford Bibliographical Society*, vol. III, part. III (1933), 317–337.

Day, Robert Adams, »A Chronological List of English Letter Fiction 1660–1740«, Day, R. A., *Told in Letters. Epistolary Fiction Before Richardson* (Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1966), 237–258.

Draper, John W., *Eighteenth Century English Aesthetics*, Anglistische Forschungen, Heft 71 (Heidelberg, 1931).

English Literature 1660–1800. A Bibliography of Modern Studies Compiled for Philological Quarterly by Ronald S. Crane et al., 4 vols. (Princeton, 1950–52; 1962).

Esdaile, Arundell, *A List of English Tales and Prose Romances Printed Before 1740* (London, 1912).

Gibson, Strickland, *A Bibliography of Francis Kirkman, with his Prefaces, Dedications and Commendations (1652–1680)*, Publications of the Oxford Bibliographical Society, N.S., vol. I, fascicule II, 1947 (Oxford, 1950).

Gove, Philip Babcock, »Annotated Check List of Two Hundred and Fifteen Imaginary Voyages from 1700 to 1800«, Gove, P. B., *The Imaginary Voyage in Prose Fiction* (New York, 1941; repr. London, 1961), 179–402.

Jones, Silas Paul, *A List of French Prose Fiction from 1700 to 1750* (New York, 1939).

Matthews, William, *British Autobiographies. An Annotated Bibliography of British Autobiographies Published or Written Before 1951* (Berkeley, 1955).
McBurney, William Harlin, *A Check List of English Prose Fiction 1700–1739* (Cambridge, Mass., 1960).
Mish, Charles C., *English Prose Fiction 1600–1700: A Chronological Checklist* (Charlottesville, Va., 1952).
Moore, John Robert, *A Checklist of the Writings of Daniel Defoe* (Bloomington, Ind., 1960).
Morgan, Charlotte E., »Chronological List of the Prose Fiction First Printed in England Between 1600 and 1740«, Morgan, Ch. E., *The Rise of the Novel of Manners* (New York, 1911; repr. New York, 1963), 154–246.
O'Dell, Sterg, *A Chronological List of Prose Fiction in English Printed in England and Other Countries 1475–1640* (Cambridge, Mass., 1954).
Orgon, Troy Wilson, *An Index to Aristotle in English Translation* (Princeton, 1949).
Pollard, Alfred W., Redgrave, Gilbert R., et al., *A Short-Title Catalogue of Books Printed in England, Scotland, and Ireland and of English Books Printed Abroad 1475–1640* (London, 1926).
Summers, Montague, *A Gothic Bibliography* (London, 1941; repr., New York, 1964).
Williams, Ralph Coplestone, *Bibliography of the Seventeenth-Century Novel in France* (New York, 1931).
Wing, Donald, *Short-Title Catalogue of Books Printed in England, Scotland, Ireland, and Wales, and British America and of English Books Printed in Other Countries 1641–1700*, 3 vols. (New York, 1945–1951).

B. *Sekundärliteratur*

Abrams, M. H., *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (New York, 1953; auch als Paperback edition, London, O.U.P., 1960).
Adam, Antoine, *Histoire de la littérature Française au XVIIe siècle*, 5 vols. (Paris 1948–1956).
Adams, Percy G., *Travellers and Travel Liars 1660–1800* (Berkeley and Los Angeles, 1962).
Adams, Robert P., »Bold Bawdry and Open Manslaughter: The English New Humanist Attack on Medieval Romance«, *HLQ* 23 (1959/60), 33–48.
Alewyn, Richard, *Johann Beer. Studien zum Roman des 17. Jahrhunderts*, Palaestra Bd. 181 (Leipzig, 1932).
Alewyn, Richard, »Der Roman des Barock«, *Formkräfte der deutschen Dichtung vom Barock bis zur Gegenwart*, Kleine Vandenhoeck-Reihe, Sonderband 1 (Göttingen, 1963), 21–34.
Allen, Beverley S., *Tides in English Taste 1619–1800. A Background for the Study of Literature*, 2 vols. (Cambridge, Mass., 1937).
Allen, Walter, *The English Novel. A Short Critical History* (London, 1954; auch als Pelican Book A 435, Harmondsworth, 1958).
Allott, Miriam, *Novelists on the Novel* (London, 1959; auch als Routledge Paperback No. 48, London, 1965).
Alter, Robert, *Rogue's Progress. Studies in the Picaresque Novel*, Harvard Studies in Comparative Literature, vol. 26 (Cambridge, Mass., 1964).
Altheim, Franz, *Roman und Dekadenz* (Tübingen, 1951).
Anderson, Howard and Shea, John S. (Eds.), *Studies in Criticism and Aesthetics, 1660–1800: Essays in Honor of Samuel Holt Monk* (University of Minnesota Press, Minneapolis, 1967).

Anderson, Howard; Daghlian, Philip B. and Ehrenpreis, Irvin (Eds.), *The Familiar Letter in the Eighteenth Century* (University of Kansas Press, Lawrence, 1966).
Atkins, J. W. H., *Literary Criticism in Antiquity. A Sketch of Its Development*, 2 vols. (Cambridge, 1934).
Atkins, J. W. H., *English Literary Criticism: The Renascence* (London, ²1951).
Atkins, J. W. H., *English Literary Criticism: 17th and 18th Centuries* (London, 1951; auch als University Paperback UP 175, London, 1966).
Auerbach, Erich, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Sammlung Dalp Bd. 90 (Bern, ²1959).
Baker, Ernest A., *The History of the English Novel*, 10 vols. (London, 1924–1939; repr. New York, 1950; 1961; 1964).
Baker, Sheridan, »Henry Fielding's Comic Romances«, *Papers of the Michigan Academy of Science, Arts, and Letters*, vol. XLV (1960), 411–419.
Bald, R. C., »Francis Kirkman, Bookseller and Author«, *MP* 41 (1943/44), 17–32.
Baldner, Ralph W., »Aspects of the *Nouvelle* in France Between 1600 and 1660», *MLQ* 22 (1961), 351–356.
Bate, Walter J., *From Classic to Romantic: Premises of Taste in Eighteenth-Century England* (Cambridge, Mass., 1946; auch als Harper Torchbook TB 1036, New York, 1961).
Bateson, F. W., *A Guide to English Literature*, Anchor Books A 418 a (Garden City, New York, 1965).
Bäumler, Alfred, *Kants Kritik der Urteilskraft: Ihre Geschichte und Systematik*, Bd. 1 (Halle, 1923).
Beatty, Richard C., »Criticism in Fielding's Narratives and His Estimate of Critics«, *PMLA* 49 (1934), 1087–1100.
Becker, Eva D., *Der deutsche Roman um 1780*, Germanistische Abhandlungen 5 (Stuttgart, 1964).
Becker, G., *Die Aufnahme des Don Quijote in die englische Literatur*, Palaestra Bd. 13 (Berlin, 1906).
Beers, Henry A., *A History of English Romanticism in the Eighteenth Century* (New York, 1898; repr. 1929).
Beißner, Friedrich, »Erläuterungen: *Hyperion*«, Beißner, Friedrich (Hrsg.), *Hölderlin. Sämtliche Werke*, Große Stuttgarter Ausgabe, Bd. 3 (Stuttgart, 1957).
Beißner, Friedrich, »Nachwort des Herausgebers: *Geschichte des Agathon*«, Beißner, Friedrich (Hrsg.), *Chr. M. Wieland, Ausgewählte Werke in drei Bänden*. Bd. II (München, 1964).
Behrens, Irene, *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst vornehmlich vom 16. bis 19. Jahrhundert. Studien zur Geschichte der poetischen Gattungen*, Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, Heft 92 (Halle, 1940).
Bernbaum, Ernest, *The Mary Carleton Narratives 1663–1673. A Missing Chapter in the History of the English Novel* (Cambridge, Mass., 1914).
Besant, Walter, *The Art of Fiction* (London, 1884).
Birkhead, Edith, *The Tale of Terror: A Study of the Gothic Romance* (London, 1921).
Birkhead, Edith, »Sentiment and Sensibility in the Eighteenth Century English Novel«, *Essays and Studies* XI (1925), 92–116.
Birnbaum, Johanna, *Die ›Memoirs‹ um 1700. Eine Studie zur Entwicklung der realistischen Romankunst vor Richardson*, Studien zur englischen Philologie 79 (Halle, 1934).
Bissell, Frederick O., *Fielding's Theory of the Novel*, Cornell Studies in English, vol. XXII (Ithaca, New York, 1933).
Blanchard, Frederic T., *Fielding the Novelist: A Study in Historical Criticism* (New Haven, 1926).

Bond, Donald F., »›Distrust‹ of Imagination in English Neo-Classicism«, *PQ* 14 (1935), 54–69.
Booth, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction* (Chicago and London, 1961).
Borgerhoff, E. B. O., *The Freedom of French Classicism,* Princeton Publications in Modern Languages 9 (Princeton, 1950).
Borinski, Karl, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie vom Ausgang des classischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt,* Das Erbe der Alten, Heft 9/10 (Leipzig, 1914).
Borinski, Ludwig, *Der englische Roman des 18. Jahrhunderts* (Frankfurt am Main und Bonn, 1968).
Bosker, Aisso, *Literary Criticism in the Age of Johnson* (Groningen, ²1954).
Boyce, Benjamin, »History and Fiction in *Panthalia: or the Royal Romance*«, *JEGPh* 57 (1958), 477–491.
Boyce, Benjamin, »The Effect of the Restoration on Prose Fiction«, *Tennessee Studies in Literature,* vol. VI (Knoxville, 1961), 77–83.
Bray, René, *La Formation de la doctrine classique en France* (Paris, 1927).
Bredvold, Louis I., *The Natural History of Sensibility* (Detroit, 1962).
Brinkmann, Richard, *Wirklichkeit und Illusion* (Tübingen, 1957).
Brissenden, R. F., »Introduction«, Brissenden, R. F. (Ed.), *Samuel Richardson, Clarissa: Preface, Hints of Prefaces, and Postscript,* The Augustan Reprint Society, Publication No. 103 (Los Angeles, 1964).
Brody, Jules, *Boileau and Longinus* (Geneva, 1958).
Brown, Joseph E., *The Critical Opinions of Samuel Johnson* (Princeton, 1926; repr. New York, 1961).
Brüggemann, Werner, *Cervantes und die Figur des Don Quijote in Kunstanschauung und Dichtung der deutschen Romantik,* Spanische Forschungen der Görresgesellschaft, Zweite Reihe, Bd. 7 (Münster, 1958).
Buck, August, *Italienische Dichtungslehren vom Mittelalter bis zum Ausgang der Renaissance,* Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, Heft 94 (Tübingen, 1952).
Buck, Gerhard, »›Written in Imitation of the Manner of Cervantes‹«, *GRM* 29 (1941), 53–61.
Butcher, S. H., *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art: With a Critical Text and Translation of the Poetics. With a Prefatory Essay: Aristotelian Literary Criticism by John Gassner,* Dover Publications T 42 (New York, 1951).
Butt, John, *The Augustan Age* (London, ²1962).
Carlsson, Anni, *Die deutsche Buchkritik, Band 1: Von den Anfängen bis 1850,* Sprache und Literatur 10 (Stuttgart, 1963).
Cassirer, Ernst, *Die Philosophie der Aufklärung* (Tübingen, 1932).
Cassirer, Ernst, *The Philosophy of the Enlightenment, transl. by Fritz C. A. Koelln and James P. Pettegrove* (Princeton, 1951; auch als Beacon Paperback BP 7, Boston, 1955).
Chandler, Frank W., *The Literature of Roguery,* 2 vols. (Boston, 1907; repr. New York, 1958).
Cholevius, Leo, *Die bedeutendsten deutschen Romane des siebzehnten Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Literatur,* unveränd. reprografischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1866 (Darmstadt, 1965).
Clark, A. F. B., *Boileau and the French Classical Critics in England 1660–1830,* Bibliothèque de la Revue de littérature comparée, vol. XIX (Paris, 1925).
Clifford, James L. (Ed.), *Eighteenth-Century English Literature. Modern Essays in Criticism,* Galaxy Book GB 23 (New York, 1959).
Collins, A. S., *Authorship in the Age of Johnson: Being a Study of the Relations Between Author, Patron, Publisher, and Public 1726–1784* (London, 1927).

Conant, Martha P., *The Oriental Tale in England in the Eighteenth Century*, Columbia University Studies VII (New York, 1908).
Cooke, Arthur L., »Henry Fielding and the Writers of Heroic Romance«, *PMLA* 62 (1947), 984–994.
Coolidge, John S., »Fielding and ›Conservation of Character‹«, Paulson, Ronald (Ed.), *Fielding. A Collection of Critical Essays*, Twentieth Century Views, Spectrum Book S-TC-9 (Englewood Cliffs, N.J., 1962), 158–176.
Cooper, Lane, *Aristotle on the Art of Poetry. An Amplified Version with Supplementary Illustrations* (Ithaca, New York, ²1947).
Corstius, J. C. Brandt, »Prelude to the Historical Novel: New Eighteenth Century Views on History and Novel«, Friederich, Werner P. (Ed.), *Comparative Literature*, Vol. I, University of North Carolina Studies in Comparative Literature, No. 23 (Chapel Hill, 1959), 272–280.
Crane, Ronald S., *The Vogue of Medieval Chivalrous Romance During the English Renaissance* (Menasha, Wisconsin, 1919).
Crane, Ronald S., »Suggestions Toward a Genealogy of the ›Man of Feeling‹«, *ELH* 1 (1934), 205–230.
Crane, Ronald S., »On Writing the History of English Criticism, 1650–1800«, *UTQ* 22 (1953), 376–391.
Crane, Ronald S., »English Criticism: Neo-Classical Criticism«, Shipley, Joseph T. (Ed.), *Dictionary of World Literature. Criticism – Forms – Technique*, new rev. ed. (Paterson, New Jersey, 1962), 116–127.
Crane, Ronald S., »The Concept of Plot and the Plot of *Tom Jones*«, Crane, R. S. (Ed.), *Critics and Criticism (Abridged Edition)*, Phoenix Books P 15 (Chicago, 1957), 62–93.
Cross, Wilbur L., *The Development of the English Novel* (New York, 1899; 21st printing, 1963).
Cunningham, Robert N., *Peter Antony Motteux 1663–1718. A Biographical and Critical Study* (Oxford, 1933).
Curtius, Ernst Robert, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter* (Bern und München, ⁴1963).
Dallas, Dorothy M., *Le Roman Français de 1660 à 1680* (Paris, 1932).
Danielowski, Emma, *Die Journale der frühen Quäker. Zur Geschichte des modernen Romans in England* (Berlin, 1921).
Danziger, Marlies K., »The Eighteenth-Century Novel. A Comparative Approach«, *CE* 23 (1962), 646–648.
Day, Robert Adams, *Told in Letters. Epistolary Fiction Before Richardson* (Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1966).
Davis, Robert G., »The Sense of the Real in English Fiction«, *CL* 3 (1951), 200–217.
Deppe, Wolfgang G., *History versus Romance. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte und zum Verständnis der Literaturtheorie Henry Fieldings*, Neue Beiträge zur englischen Philologie, Bd. 4 (Münster, 1965).
Dibelius, Wilhelm, *Englische Romankunst. Die Technik des englischen Romans im achtzehnten und zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts*, 2 Bde., Palaestra Bde. 92 und 98 (Berlin und Leipzig, ²1922).
Dieckmann, Herbert, »Die Wandlung des Nachahmungsbegriffes in der französischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts«, Jauß, H. R. (Hrsg.), *Nachahmung und Illusion* (München, 1964), 28–59; 179–186.
Dobrée, Bonamy, *English Literature in the Early Eighteenth Century 1700–1740*, The Oxford History of English Literature, vol. VII (Oxford, 1959).
Dobson, Austin, *Eighteenth Century Vignettes. First and Second Series*, The World's Classics 245 (Oxford, 1923; repr. 1951).

Dockhorn, Klaus, »Die Rhetorik als Quelle des vorromantischen Irrationalismus in der Literatur- und Geistesgeschichte«, *Nachrichten von der Akademie der Wissenschaften in Göttingen aus dem Jahre 1949, Philologisch-Historische Klasse* (Göttingen, 1949), 109–150.
Draper, John W., »Aristotelian ›Mimesis‹ in Eighteenth Century England«, *PMLA* 36 (1921), 372–400.
Dulong, Gustave, *L'abbé de Saint-Réal. Etude sur les Rapports de l'Histoire et du Roman au XVIIe Siècle*, 2 vols. (Paris, 1921).
Dunlop, John, *The History of Prose Fiction: Being a Critical Account of the Most Celebrated Prose Works of Fiction From the Earliest Greek Romances to the Novels of the Present Age*, 3 vols. (London, 1814). – 3rd ed. in one vol. (London, 1845). – Vgl. auch unter Liebrecht, Felix.
Durham, Willard H. (Ed.), *Critical Essays of the 18th Century 1700–1725* (London, 1915; repr. New York, 1961).
Dyson, A. E., »Satiric and Comic Theory in Relation to Fielding«, *MLQ* 18 (1957), 225–237.
Dyson, H. V. D., and Butt, John, *Augustans and Romantics 1689–1830*, Introductions to English Literature, vol. III (London, ³1962).
Ehrenpreis, Irvin, *Fielding: Tom Jones*, Studies in English Literature No. 23 (London, 1964).
Ehrenzeller, Hans, *Studien zur Romanvorrede von Grimmelshausen bis Jean Paul* (Bern und München, 1955).
Elledge, Scott, »The Background and Development in English Criticism of the Theories of Generality and Particularity«, *PMLA* 62 (1947), 147–182.
Elledge, Scott, and Schier, Donald (Eds.), *The Continental Model. Selected French Critical Essays of the Seventeenth Century, in English Translation* (Minneapolis, 1960).
Elledge, Scott (Ed.), *Eighteenth-Century Critical Essays*, 2 vols. (Ithaca, New York, 1961).
Empson, William, »Tom Jones«, Paulson, Ronald (Ed.), *Fielding. A Collection of Critical Essays*, Twentieth Century Views, Spectrum Book S-TC-9 (Englewood Cliffs, N. J., 1962), 123–145.
Lord Ernle [Prothero, Rowland E.], *The Light Reading of Our Ancestors: Chapters in the Growth of the English Novel* (London, 1927).
Ernst, Paul, »Henry Fielding: ›Tom Jones‹. Ein Nachwort 1925«, Kutzbach, Karl A. (Hrsg.), *Paul Ernst, Gedanken zur Weltliteratur* (Gütersloh, 1959), 216–231.
Fisch, Harold, »The Puritans and the Reform of Prose-Style«, *ELH* 19 (1952), 229 bis 248.
Flemming, Willi, *Epik und Dramatik. Versuch ihrer Wesensdeutung*, Dalp-Taschenbücher Bd. 311 (München, 1955).
Foerster, Donald M., *Homer in English Criticism. The Historical Approach in the Eighteenth Century*, Yale Studies in English, vol. 105 (New Haven, 1947).
Foerster, Donald M., *The Fortunes of Epic Poetry. A Study in English and American Criticism 1750–1950* (The Catholic University of America Press, s.l., 1962).
Forster, E. M., *Aspects of the Novel* (London, 1927; auch als Harvest Book HB 19, New York, 1954; als Pelican Book A 557, Harmondsworth, 1962).
Foster, Dorothy, »The Earliest Precursor of Our Present-Day Monthly Miscellanies«, *PMLA* 32 (1917), 22–58.
Foster, James R., »The Abbé Prévost and the English Novel«, *PMLA* 42 (1927), 443–464.
Foster, James R., *History of the Pre-Romantic Novel in England*, The Modern Language Association of America Monograph Series XVII (New York, 1949).
Friedemann, Käte, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, Untersuchungen zur neueren

Sprach- und Literaturgeschichte, N.F., 7. Heft, unveränd. reprografischer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1910 (Darmstadt, 1965).
Frisé, Adolf, »Roman und Essay«, Frisé, Adolf (Hrsg.), *Definitionen. Essays zur Literatur* (Frankfurt am Main, 1963), 137–156.
Frye, Northrop, »Towards Defining an Age of Sensibility«, Clifford, James L. (Ed.), *Eighteenth-Century English Literature. Modern Essays in Criticism,* Galaxy Book GB 23 (New York, 1959), 311–318.
Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton, 1957).
Füger, Wilhelm, *Die Entstehung des historischen Romans aus der fiktiven Biographie in Frankreich und England. Unter besonderer Berücksichtigung von Courtilz de Sandras und Daniel Defoe* (Diss. München, 1963).
Füger, Wilhelm, »Courtilz de Sandras, der französische Defoe. Zur Geschichte des französischen Romans an der Wende zum 18. Jahrhundert«, *Die Neueren Sprachen,* Jg. 1963, 407–416.
Gallaway, Francis, *Reason, Rule, and Revolt in English Classicism* (New York, 1940).
Gallaway, W. F., »The Conservative Attitude Toward Fiction, 1770–1830«, *PMLA* 55 (1940), 1041–1059.
Geissler, Paul, *Defoes Theorie über Robinson Crusoe. Ein Beitrag zur Geschichte der Theorie des Romans* (Halle, 1896).
Gibson, Byron H., *The History, from 1800 to 1832, of English Criticism of Prose Fiction* (Diss. masch.schr., University of Illinois, Urbana, Ill., 1931).
Giddings, Robert, *The Tradition of Smollett* (London, 1967).
Gilbert, Katherine E., and Kuhn, Helmut, *A History of Esthetics* (New York, 1939; repr. Bloomington, Ind., 1953).
Gilbert, Allan H. (Ed.), *Literary Criticism: Plato to Dryden* (New York, 1940; auch als Wayne Book WB 1, Detroit, 1962).
Goad, Caroline, *Horace in the English Literature of the Eighteenth Century,* Yale Studies in English, vol. 58 (New Haven, 1918).
Goldberg, Homer, »Comic Prose Epic or Comic Romance: The Argument of the Preface to *Joseph Andrews*«, *PQ* 43 (1964), 193–215.
Goldgar, Bertrand A. (Ed.), *Literary Criticism of Alexander Pope,* Regents Critics Series, Bison Book BB 403 (Lincoln, 1965).
Goetsch, Paul, *Die Romankonzeption in England 1880–1910* (Heidelberg, 1967).
Gove, Philip B., *The Imaginary Voyage in Prose Fiction. A History of Its Criticism and a Guide for Its Study, with an Annotated Check List of 215 Imaginary Voyages from 1700 to 1800,* Columbia University Studies in English and Comparative Literature No. 152 (New York, 1941; repr. London, 1961).
Graham, Kenneth, *English Criticism of the Novel 1865–1900,* Oxford English Monographs (Oxford, 1965).
Green, Frederick C., »Who was the Author of the *Lettres Portugaises*?«, *MLR* 21 (1926), 159–167.
Green, Frederick C., »The Critic of the Seventeenth Century and His Attitude Toward the French Novel«, *MP* 24 (1926/27), 285–295.
Green, Frederick C., *Minuet. A Critical Survey of French and English Literary Ideas in the Eighteenth Century* (London, 1935).
Green, Frederick C., »Some Observations on Technique and Form in the French Seventeenth and Eighteenth Century Novel«, Böckmann, Paul (Hrsg.), *Stil- und Formprobleme der Literatur* (Heidelberg, 1959), 208–215.
Greiner, Martin, *Die Entstehung der modernen Unterhaltungsliteratur. Studien zum Trivialroman des 18. Jahrhunderts, hrsg. u. bearb. von Therese Poser,* rowohlts deutsche enzyklopädie 207 (Hamburg, 1964).
Haage, Richard, »Charakterzeichnung und Komposition in Fielding's ›Tom Jones‹ in ihrer Beziehung zum Drama«, *Britannica 13* (Hamburg, 1936), 119–170.

Hack, Roy K., »The Doctrine of Literary Forms«, *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 27 (Cambridge, Mass., 1916), 1–65.
Hall, Jr., Vernon, *A Short History of Literary Criticism*, The Gotham Library (New York University Press, 1963).
Hamburger, Käte, *Die Logik der Dichtung* (Stuttgart, 1957).
Hamelius, Paul, *Die Kritik in der englischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts*, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie & Lettres de l'Université de Liège, Fascicule III (Bruxelles, 1897).
Hamm, M. Victor, »A Seventeenth-Century French Source for Hurd's *Letters on Chivalry and Romance*«, *PMLA* 52 (1937), 820–828.
Hardison, Jr., O. B. (Ed.), *English Literary Criticism: The Renaissance* (New York, 1963).
Havens, Raymond D., »Romantic Aspects of the Age of Pope«, *PMLA* 27 (1912), 297–324.
Haviland, Thomas P., *The ›Roman de Longue Haleine‹ on English Soil* (Diss. Philadelphia, 1931).
Hazard, Paul, *The European Mind 1680–1715*, Pelican Book A 682 (Harmondsworth, 1964).
Heidler, Joseph B., *The History, from 1700 to 1800, of English Criticism of Prose Fiction*, University of Illinois Studies in Language and Literature, vol. XIII, No. 2 (Urbana, Ill., 1928).
Helm, Rudolf, *Der antike Roman*, Studienhefte zur Altertumswissenschaft, Heft 4 (Göttingen, ²1956).
Helm, Rudolf, »Einleitung«, *Apuleius Metamorphosen oder der goldene Esel. Lateinisch und deutsch von Rudolf Helm*, Schriften und Quellen der alten Welt, Bd. 1 (Berlin, ⁵1961).
Henn, T. R., Longinus and English Criticism (Cambridge, 1934).
Hermes, Eberhard, *Die drei Ringe. Aus der Frühzeit der Novelle*, Kleine Vandenhoeck-Reihe 200–202 (Göttingen, 1964).
Herrick, Marvin T., *The Poetics of Aristotle in England*, Cornell Studies in English XVII (New Haven, 1930).
Herrick, Marvin T., *The Fusion of Horation and Aristotelian Literary Criticism 1531–1555*, University of Illinois Studies in Language and Literature, vol. XXXII (Urbana, Ill., 1946).
Hess, Gerhard, »Madame de La Fayette und ihr Werk«, Hess, Gerhard (Hrsg.), *Marie Madeleine de La Fayette. Die Prinzessin von Clèves*, Sammlung Dieterich Bd. 18 (Wiesbaden, ²1949), 219–250.
Hinterhäuser, Hans, »Nachwort«, Hinterhäuser, H. (Hrsg.), *Pierre Daniel Huet, Traité de l'origine des romans: Faksimiledrucke nach der Erstausgabe von 1670 und der Happelschen Übersetzung von 1682*, Sammlung Metzler M 54 (Stuttgart, 1966), 1–31 (dieser Teil mit eigener Paginierung).
Hipple, Walter J., *The Beautiful, the Sublime, & the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory* (Carbondale: University of Southern Illinois Press, 1957).
Hirsch, Arnold, *Bürgertum und Barock im deutschen Roman. Zur Entstehungsgeschichte des bürgerlichen Weltbildes, 2. Aufl. Besorgt von Herbert Singer*, Literatur und Leben, N.F., Bd. 1 (Köln und Graz, 1957).
Hooker, Edward N., »The Reviewers and the New Criticism, 1754–1770«, *PQ* 13 (1934), 189–202.
Horner, Joyce, *The English Women Novelists and their Connection with the Feminist Movement (1688–1797)*, Smith College Studies in Modern Languages XI (Northhampton, Mass., 1929/30).

Hughes, Helen S., »Translations of the *Vie de Marianne* and Their Relation to Contemporary English Fiction«, *MP* 15 (1917/18), 491–512.
Hughes, Helen S., »English Epistolary Fiction before *Pamela*«, The Manley Anniversary Studies in Language and Literature (Chicago, 1923), 156–169.
Humphreys, A. R., *The Augustan World. Life and Letters in Eighteenth-Century England* (London, 1954).
Hynes, Samuel (Ed.), *English Literary Criticism: Restoration and 18th Century* (New York, 1963).
Ingarden, Roman, *Das literarische Kunstwerk* (Tübingen, ²1960).
Irwin, William R., *The Making of ›Jonathan Wild‹: A Study in the Literary Method of Henry Fielding*, Columbia University Studies in English and Comparative Literature, No. 153 (New York, 1941).
Iser, Wolfgang, *Die Weltanschauung Henry Fieldings*, Buchreihe der Anglia Bd. 3 (Tübingen, 1952).
Iser, Wolfgang, »Bunyans *Pilgrim's Progress*: Die kalvinistische Heilsgewißheit und die Form des Romans«, *Festschrift für Walther Bulst* (Heidelberg, 1960), 279–304.
Iser, Wolfgang, »Möglichkeiten der Illusion im historischen Roman«, Jauß, H. R. (Hrsg.), *Nachahmung und Illusion* (München, 1964), 135–156; 228–236.
James, Henry, »The Art of Fiction«, Edel, Leon (Ed.), *The House of Fiction. Essays on the Novel by Henry James*, Mercury Books 24 (London, 1962), 23–45.
Jauß, Hans R., »Nachahmungsprinzip und Wirklichkeitsbegriff in der Theorie des Romans von Diderot bis Stendhal«, Jauß, H. R. (Hrsg.), *Nachahmung und Illusion* (München, 1964), 157–178; 237–246.
Jenkins, T. Atkinson, »On Newness in the Novel«, *PMLA* 42 (1927), »Appendix«, xliii-lix.
Johnson, Maurice, *Fielding's Art of Fiction: Eleven Essays on ›Shamela‹, ›Joseph Andrews‹, ›Tom Jones‹, and ›Amelia‹* (Philadelphia, 1961).
Johnston, Arthur, *Enchanted Ground. The Study of Medieval Romance in the Eighteenth Century* (London, 1964).
Jolles, André, *Einfache Formen* (Darmstadt, ²1958).
Jones, Claude E., »The English Novel: A *Critical* View, 1756–1785«, *MLQ* 19 (1958), 147–159; 213–224.
Jones, Edmund D. (Ed.), *English Critical Essays (Sixteenth, Seventeenth and Eighteenth Centuries)*, The World's Classics 240 (Oxford, 1922; repr. 1959).
Jusserand, Jean J., *The English Novel in the Time of Shakespeare* (London, 1890; rev. ed. 1899).
Kany, Charles E., *The Beginnings of the Epistolary Novel in France, Italy, and Spain*, University of California Publications in Modern Philology, vol. XXI, No. 1 (Berkeley, 1937).
Kayser, Wolfgang, *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft* (Bern und München, ⁹1963).
Kayser, Wolfgang, *Entstehung und Krise des modernen Romans* (Stuttgart, ³1961).
Kayser, Wolfgang, *Die Wahrheit der Dichter. Wandlungen eines Begriffes in der deutschen Literatur*, rowohlts deutsche enzyklopädie (Hamburg, 1959).
Kayser, Wolfgang, »Wer erzählt den Roman?«, Kayser, Wolfgang, *Die Vortragsreise. Studien zur Literatur* (Bern, 1958), 82–101; auch in: Klotz, Volker (Hrsg.), *Zur Poetik des Romans*, Wege der Forschung, Bd. 35 (Darmstadt, 1965), 197 bis 216.
Keiter, Heinrich, und Kellen, Tony, *Der Roman: Theorie und Technik des Romans und der erzählenden Dichtung nebst einer geschichtlichen Einleitung* (Essen, ⁴1912).
Kettle, Arnold, *An Introduction to the English Novel*, 2 vols. Grey Arrow Books G 91/92 (London, 1962).

Kennedy, Margaret, *The Outlaws on Parnassus* (London, 1958).
Kermode, Frank, »Richardson and Fielding«, *Cambridge Journal* IV (1950), 106–114.
Kimpel, Dieter, *Der Roman der Aufklärung*, Sammlung Metzler M 68 (Stuttgart, 1967).
Klotz, Volker (Hrsg.), *Zur Poetik des Romans*, Wege der Forschung, Bd. 35 (Darmstadt, 1965).
Klotz, Volker, »Muse und Helios. Über epische Anfangsnöte und -weisen«, Norbert Miller (Hrsg.), *Romananfänge. Versuch zu einer Poetik des Romans* (Berlin, 1965), 11–36.
Knowles, Edwin B., »Cervantes and English Literature«, Flores, Angel, and Benardete, M. J. (Ed.), *Cervantes Across the Centuries* (New York, 1947), 267–293.
Koerting, Heinrich, *Geschichte des französischen Romans im XVII. Jahrhundert*, 2 Bde. (Leipzig und Oppeln, 1885/87).
Köhler, Erich, *Madame de Lafayettes »La Princesse de Clèves«. Studien zur Form des klassischen Romans*, Hamburger Romanistische Studien, Reihe A, Band 43 (Hamburg, 1959).
Koskimies, Rafael, *Theorie des Romans*, Annales Academiae Scientiarum Fennicae B XXXV, 1 (Helsinki, 1935).
Krauss, Werner, *Gesammelte Aufsätze zur Literatur und Sprachwissenschaft* (Frankfurt am Main, 1949).
Krauss, Werner, *Studien und Aufsätze*, Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft, Bd. 8 (Berlin, 1959).
Krauss, Werner, »Zur französischen Romantheorie des 18. Jahrhunderts«, Jauß, Hans R. (Hrsg.), *Nachahmung und Illusion* (München, 1964), 60–71; 187–195.
Lämmert, Eberhard, *Bauformen des Erzählens* (Stuttgart, 1955).
Lämmert, Eberhard, »Nachwort«, Lämmert, E. (Hrsg.), *Friedrich von Blanckenburg, Versuch über den Roman. Faksimiledruck der Originalausgabe von 1774*, Sammlung Metzler M 39 (Stuttgart, 1965), 541–589.
Lang, Hans-Joachim, *Studien zur Entstehung der neueren amerikanischen Literaturkritik*, Britannica et Americana, Bd. 8 (Hamburg, 1961).
Lang, Hans-Joachim, »Nachwort«, *Henry James. Bis zum Äußersten (The Turn of the Screw)*, Exempla Classica 67 (Frankfurt am Main und Hamburg, 1962), 197–210.
Lange, Victor, »Erzählformen im Roman des achtzehnten Jahrhunderts«, *Anglia* 76 (1958), 129–144.
Larat, J., and Larat, P., »Les *Lettres d'une religieuse portugaise* et la sensibilité française«, *Revue de Littérature comparée* VIII (1928), 619–639.
Lausberg, Heinrich, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, 2 Bde. (München, 1960).
Leavis, Frank R., *The Great Tradition* (London, 1948; auch als Peregrine Book Y 20, Harmondsworth, 1962).
Leavis, Queenie D., *Fiction and the Reading Public* (London, 1932; re-issued 1965).
Le Breton, André, *Le Roman français au XVIIe siècle* (Paris, 1890).
Le Breton, André, *Le Roman français au XVIIIe siècle* (Paris, 1898).
Levin, Harry, »The Novel«, Shipley, Joseph T. (Ed.), *Dictionary of World Literature. Criticism – Forms – Technique*, new, rev. ed. (Paterson, New Jersey, 1962), 283–286.
Liddell, Robert, *A Treatise on the Novel* (London, 1947; auch als Jonathan Cape Paperback JCP 26, London, 1965).
Liebrecht, Felix, *John Dunlop's Geschichte der Prosadichtungen oder Geschichte der Romane, Novellen, Märchen u.s.w. Aus dem Englischen übertragen und vielfach vermehrt und berichtigt* (Berlin, 1851).
Lockemann, Wolfgang, *Die Entstehung des Erzählproblems. Untersuchungen zur*

deutschen Dichtungstheorie im 17. und 18. Jahrhundert, Deutsche Studien, Bd. 3 (Meisenheim am Glan, 1963).
Lockemann, Wolfgang, »Zur Lage der Erzählforschung«, *GRM* 46 (1965), 63–84.
Lothian, John M. (Ed.), *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres. Delivered in the University of Glasgow by Adam Smith. Reported by a Student in 1762–63* (London, 1963).
Lovejoy, Arthur O., *Essays in the History of Ideas* (Baltimore, 1948; auch als Capricorn Book CAP 23, New York, 1960).
Lowenthal, Leo, *Literature, Popular Culture, and Society* (Englewood Cliffs, N.J., 1961). – Deutsche Ausgabe: Leo Löwenthal, *Literatur und Gesellschaft. Das Buch in der Massenkultur, übersetzt von T. Rülcker,* Soziologische Texte, Bd. 27 (Neuwied am Rhein und Berlin, 1964).
Lowenthal, Leo, *Literature and the Image of Man. Studies of the European Drama and Novel, 1600–1900* (Boston, ²1963).
Lubbock, Percy, *The Craft of Fiction* (London, 1921).
Lukács, Georg, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik, Zweite um ein Vorwort vermehrte Aufl.* (Neuwied und Berlin, 1963).
Lüthi, Max, *Märchen,* Sammlung Metzler M 16 (Stuttgart, 1962).
McBurney, William H., »Mrs. Penelope Aubin and the Early Eighteenth-Century English Novel«, *HLQ* 20 (1957), 245–267.
McBurney, William H., »Edmund Curll, Mrs. Jane Barker, and the English Novel«, *PQ* 37 (1958), 385–399.
McBurney, William H., »Mrs. Mary Davys: Forerunner of Fielding», *PMLA* 74 (1959), 348–355.
McBurney, William H. (Ed.), *Four Before Richardson: Selected English Novels, 1720–1727,* Bison Book BB 156 (University of Nebraska Press, Lincoln, 1963).
MacCarthy, Bridget G., *Women Writers: Their Contribution to the English Novel 1621–1744* (Oxford, 1945).
MacCarthy, Bridget G., *The Later Women Novelists 1744–1818* (Oxford, 1947).
McCutcheon, Roger P. »The Beginnings of Book Reviewing in English Periodicals«, *PMLA* 37 (1922), 691–706.
McKeon, Richard, »Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity«, Crane, Ronald S. (Ed.), *Critics and Criticism (Abridged Edition),* Phoenix Books P 15 (Chicago, 1957), 117–145.
McKillop, Allan D., »The Personal Relations Between Fielding and Richardson«, *MP* 28 (1930/31), 423–433.
McKillop, Alan D., *The Early Masters of English Fiction* (Lawrence, University of Kansas Press, 1956).
McKillop, Alan D., »Introduction«, McKillop, Alan D. (Ed.), *An Essay on the New Species of Writing Founded by Mr. Fielding 1751,* The Augustan Reprint Society, Publication No. 95 (Los Angeles, 1962).
Magendie, Maurice, *Le Roman français au XVIIe siècle, de l'Astrée au Grand Cyrus* (Paris, 1932).
Major, John C., *The Role of Personal Memoirs in English Biography and Novel* (Philadelphia, 1934).
Markwardt, Bruno, *Geschichte der deutschen Poetik,* Bd. 1: *Barock und Frühaufklärung* (Berlin und Leipzig, 1937); Bd. 2: *Aufklärung, Rokoko, Sturm und Drang* (Berlin, 1956) = Grundriß der Germanischen Philologie 13/I und 13/II.
Matthecka, Gerd, *Die Romantheorie Wielands und seiner Vorläufer* (Diss, masch.schr. Tübingen, 1956).
May, Georges, *Le Dilemme du Roman au XVIIIe siècle. Étude sur les rapports du roman et de la critique (1715–1761)* (New Haven/Paris, 1963).

Mayo, Robert D., *The English Novel in the Magazines 1740–1815. With a Catalogue of 1375 Magazine Novels and Novellettes* (Evanston, Ill., 1962).
Meier, Harri, »Zur Entwicklung der europäischen Quijote-Deutung«, *Romanische Forschungen* 54 (1940), 227–264.
Michelsen, Peter, *Laurence Sterne und der deutsche Roman des achtzehnten Jahrhunderts*, Palaestra Bd. 232 (Göttingen, 1962).
Miller, G. M., *The Historical Point of View in English Literary Criticism from 1570–1770*, Anglistische Forschungen, Heft 35 (Heidelberg, 1913).
Miller, James E., jr., *Myth and Method: Modern Theories of Fiction*, Bison Book BB 105 (Lincoln, 1960).
Miller, Norbert, »Die Rollen des Erzählers. Zum Problem des Romananfangs im 18. Jahrhundert«, Miller, Norbert (Hrsg.), *Romananfänge. Versuch zu einer Poetik des Romans* (Berlin, 1965), 37–91.
Monk, Samuel H., *The Sublime. A Study of Critical Theories in XVIII-Century England, With a new Preface by the Author*, Ann Arbor Paperbacks AA 40 (Ann Arbor, Mich., 1960).
Monk, Samuel H., »Introduction«, Monk, Samuel H. (Ed.), *A. Dacier. The Preface to Aristotle's Art of Poetry (1705)*, The Augustan Reprint Society, Publication No. 76 (Los Angeles, 1959).
Morgan, Charlotte E., *The Rise of the Novel of Manners. A Study of English Prose Fiction Between 1600 and 1740* (New York, 1911; repr. 1963).
Morrissette, Bruce A., »French Criticism, Seventeenth Century«, Shipley, Joseph T. (Ed.), *Dictionary of World Literature. Criticism – Forms – Technique*, new, rev. ed. (Paterson, N.J., 1962), 174–180.
Muir, Edwin, *The Structure of the Novel* (London, 1928; ⁹1963).
Müller-Schwefe, Gerhard, »Der Roman als dichterische Metapher«, Müller-Schwefe, G. (Hrsg.), *Sprache und Literatur Englands und Amerikas*, Bd. 3: *Die wissenschaftliche Erschließung der Prosa* (Tübingen, 1959), 59–78.
Müller-Schwefe, Gerhard, »Möglichkeiten und Grenzen einer Romantypologie«, *Die Neueren Sprachen* Jg. 1957, 549–555.
Mylne, Vivienne, »Changing Attitudes Towards Truth in Fiction«, *Renaissance and Modern Studies*, vol. VII (Nottingham, 1963), 53–77.
Needham, H. A. (Ed.), *Taste and Criticism in the Eighteenth Century* (London, 1952).
Newlin, Claude M., »The English Periodicals and the Novel 1709–40«, *Papers of the Michigan Academy of Science, Arts, and Letters*, vol. XVI (1932), 467–476.
Novak, Maximillian E., »Defoe's Theory of Fiction«, *SP* 61 (1964), 650–668.
O'Connor, John, »A Note on the Meanings of ›Novel‹ in the Seventeenth Century«, *NQ*, Nov. 1953, 477–78.
O'Connor, William Van (Ed.), *Forms of Modern Fiction. Essays Collected in Honor of Joseph Warren Beach* (Minneapolis, 1948; auch als Midland Book MB 16, Bloomington, 1959).
Olson, Elder (Ed.), *Aristotle's ›Poetics‹ and English Literature. A Collection of Critical Essays*, Gemini Books/One (Chicago and London, 1965).
Oppel, Horst, »Der Einfluß der englischen Literatur auf die deutsche«, Stammler, Wolfgang (Hrsg.), *Deutsche Philologie im Aufriß*, 2. Aufl., Bd. 3 (Berlin, 1960), Sp. 201–308.
Oppenheim, F. Horst, »Der Einfluß der französischen Literatur auf die deutsche«, Stammler, Wolfgang (Hrsg.), *Deutsche Philologie im Aufriß*, Bd. 3 (Berlin, 1957), Sp. 863–960.
Pabst, Walter, *Novellentheorie und Novellendichtung. Zur Geschichte ihrer Antinomie in den romanischen Literaturen*, Abhandlungen aus dem Gebiet der Auslandskunde, Bd. 58, Reihe B: Völkerkunde, Kulturgeschichte und Sprachen Bd. 32 (Hamburg, 1953).

Pabst, Walter, »Literatur zur Theorie des Romans«, *DVjS* 34 (1960), 264–289.
Papajewski, Helmut, »Die Bedeutung der *Ars Poetica* für den englischen Neoklassizismus«, *Anglia* 79 (1961), 405–439.
Paulson, Ronald (Ed.), *Fielding. A Collection of Critical Essays*, Twentieth Century Views, Spectrum Book S-TC-9 (Englewood Cliffs, N.Y., 1962).
Peterson, Spiro (Ed.), *The Counterfeit Lady Unveiled and Other Criminal Fiction of Seventeenth Century England*, Anchor Book A 232 (Garden City, New York, 1961).
Petsch, Robert, *Wesen und Formen der Erzählkunst*, Buchreihe der *DVjS* Bd. 20 (Halle, ²1942).
Pierce, Robert B., »Moral Education in the Novel of the 1750's«, *PQ* 44 (1965), 73–87.
Pracht, Erwin, »Henry Fielding zu Fragen der Romantheorie«, *ZAA* 3 (1955), 152 bis 174.
Pracht, Erwin, »Probleme der Entstehung des Romans«, *ZAA* 6 (1958), 283–296.
Preisendanz, Wolfgang, »Die Auseinandersetzung mit dem Nachahmungsprinzip in Deutschland und die besondere Rolle der Romane Wielands (*Don Sylvio, Agathon*)«, Jauß, Hans R. (Hrsg.), *Nachahmung und Illusion* (München, 1964), 72 bis 95; 196–201.
Price, Lawrence M., *English Literature in Germany*, University of California Publications in Modern Philology, vol. 37 (Berkeley and Los Angeles, 1953).
Price, Lawrence M., *Die Aufnahme englischer Literatur in Deutschland 1500–1960* (Bern und München, 1961).
Radtke, Bruno, *Henry Fielding als Kritiker* (Diss. Berlin, 1926).
Rathburn, Robert C., »The Makers of the British Novel«, Rathburn, Robert C., and Steinmann, Martin (Eds.), *From Jane Austen to Joseph Conrad. Essays Collected in Memory of James T. Hillhouse* (Minneapolis, 1958), 3–22.
Ratner, Moses, *Theory and Criticism of the Novel in France from l'Astrée to 1750* (Diss. New York, 1938).
Renwick, W. L., »Comic Epic in Prose«, *Essays and Studies*, vol. 32 (1946), 40–43.
Reynier, Gustave, *Le Roman réaliste au XVIIe siècle* (Paris, 1914).
Riley, E. C., *Cervantes's Theory of the Novel* (Oxford, 1962).
Robbe-Grillet, Alain, *Pour un Nouveau Roman* (Paris, 1963). Deutsche Ausgabe: Alain Robbe-Grillet, *Argumente für einen neuen Roman, übersetzt von Marie-Simone Morel, et al.*, prosa viva 18 (München, 1965).
Roberts, Mark, »The Mode of the Novel«, *EC* 8 (1958), 428–438.
Roddier, Henri, »Robert Challes, Inspirateur de Richardson et de l'Abbé Prévost«, *Revue de Littérature comparée* 21 (1947), 5–38.
Roddier, Henri, »The Pre-Romantic Novel in England«, *MP* 48 (1950/51), 263 bis 270.
Rohde, Erwin, *Der griechische Roman und seine Vorläufer* (Darmstadt, ⁴1960).
Rolle, Dietrich, *Fielding und Sterne. Untersuchungen über die Funktion des Erzählers*, Neue Beiträge zur englischen Philologie, Bd. 2 (Münster, 1963).
Romberg, Bertil, *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel* (Stockholm, 1962).
Ronte, Heinz, *Richardson und Fielding. Geschichte ihres Ruhms. Literatursoziologischer Versuch*, Kölner Anglistische Arbeiten, Bd. 25 (Köln, 1935).
Rosenberg, Alfred, *Longinus in England bis zum Ende des 18. Jahrhunderts* (Weimar und Berlin, 1917).
Saintsbury, George, *The English Novel* (London, 1913).
Saintsbury, George, *The Peace of the Augustans. A Survey of Eighteenth Century Literature as a Place of Rest and Refreshment* (London, 1916; auch als World's Classics No. 506, Oxford, 1946).

Saintsbury, George, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe from the Earliest Texts to the Present Day*, 3 vols. (Edinburgh, 1900–1904).

Saintsbury, George, *A History of English Criticism: Being the English Chapters of A History of Criticism and Literary Taste in Europe, rev., adapted, and supplemented* (Edinburgh, 1911; repr. 1955).

Sale, Roger (Ed.), *Discussions of the Novel* (Boston, 1960).

Schäfer, Walter Ernst, »›Hinweg nun Amadis und Deinesgleichen Grillen!‹: Die Polemik gegen den Roman im 17. Jahrhundert«, *GRM* 46 (1965), 366–384.

Schirmer, Walter F., *Geschichte der englischen und amerikanischen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, 2 Bde. (Tübingen, ³1959–1960).

Schlauch, Margaret, *Antecedents of the English Novel 1400–1600 (from Chaucer to Deloney)* (Warszawa and London, 1963).

Schmidt, Erich, *Richardson, Rousseau und Goethe. Ein Beitrag zur Geschichte des Romans im 18. Jahrhundert* (Jena, 1875).

Schöffler, Herbert, *Protestantismus und Literatur. Neue Wege zur englischen Literatur des 18. Jahrhunderts* (Leipzig, 1922; 2., unveränd. Aufl., Göttingen, 1958).

Schorer, Mark, »Technique as Discovery«, O'Connor, William Van (Ed.), *Forms of Modern Fiction. Essays Collected in Honor of Joseph Warren Beach* (Minneapolis, 1948; auch als Midland Book MB 16, Bloomington, 1959), 9–29.

Schubel, Friedrich, *Die ›Fashionable Novels‹. Ein Beitrag zur englischen Kultur- und Romangeschichte*, Essays and Studies on English Language and Literature XII (Upsala; Copenhagen; Cambridge, Mass., 1952).

Schücking, Levin L., *Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*, Dritte, neu bearb. Aufl., Dalp-Taschenbücher, Bd. 354 (Bern und München, 1961).

Schulz, Ernst, *Die englischen Schwankbücher bis herab zu »Dobson's Drie Bobs« (1607)*, Palaestra Bd. 117 (Berlin, 1912).

Schwering, Julius, »Amadis und Faustbuch in den Hexenprozessen«, *Zeitschrift für deutsche Philologie* 51 (1926).

Schwering, Julius, »Cervantes' Don Quijote und der Kampf gegen den Roman in Deutschland«, *Euphorion* 29 (1928), 497–503.

Secord, Arthur W., *‹Robert Drury's Journal‹ and Other Studies* (University of Illinois Press, Urbana, 1961).

Sengle, Friedrich, *Wieland* (Stuttgart, 1949).

Sengle, Friedrich, »Der Romanbegriff in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts«, *Festschrift für Franz Schröder* (Heidelberg, 1959), 214–228.

Sherburn, George, »The Restoration and Eighteenth Century (1660–1789)«, Baugh, Albert C. (Ed.), *A Literary History of England* (London, 1948), 699–1108.

Singer, Frank G., *The Epistolary Novel: Its Origin, Development, Decline, and Residuary Influence* (Philadelphia, 1933).

Singer, Herbert, *Der galante Roman*, Sammlung Metzler M 10 (Stuttgart, 1961).

Singer, Herbert, *Der deutsche Roman zwischen Barock und Rokoko*, Literatur und Leben, N.F., Bd. 6 (Köln und Graz, 1963).

Sommerfeld, Martin, »Romantheorie und Romantypus der deutschen Aufklärung«, *DVjS* 4 (1926), 459–490.

Spector, Robert D. (Ed.), *Essays on the Eighteenth-Century Novel*, Midland Book MB 82 (Bloomington and London, 1965).

Spingarn, Joel Elias (Ed.), *Critical Essays of the Seventeenth Century*, 3 vols. (Oxford, 1908–1909).

Spingarn, Joel Elias, *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, Columbia University Studies in Comparative Literature (New York, ²1908; auch als Harbinger Book HO 25, with a new introduction by Bernard Weinberg, New York, 1963).

Stackelberg, Jürgen von, »Zum Verständnis der Werke«, *Madame de Lafayette: Die Prinzessin von Cleve; Die Prinzessin von Montpensier*, Rowohlts Klassiker der Literatur und der Wissenschaft 28 (Hamburg, 1958), 157–172.

Stang, Richard, *The Theory of the Novel in England 1850–1870* (London, 1959).

Stanzel, Franz, *Die typischen Erzählsituationen im Roman. Dargestellt an »Tom Jones«, »Moby-Dick«, »The Ambassadors«, »Ulysses« u.a.*, Wiener Beiträge zur englischen Philologie Bd. 63 (Wien und Stuttgart, 1955).

Stanzel, Franz, »Die typischen Formen des englischen Romans und ihre Entstehung im 18. Jahrhundert«, Böckmann, Paul (Hrsg.), *Stil- und Formprobleme der Literatur* (Heidelberg, 1959), 243–248.

Stanzel, Franz Karl, »Innenwelt – Ein Darstellungsproblem des englischen Romans«, *GRM* 43 (1962), 273–286.

Stanzel, Franz Karl, *Typische Formen des Romans*, Kleine Vandenhoeck-Reihe 187 (Göttingen, 1964).

Starnes, DeWitt T., and Noyes, Gertrude E., *The English Dictionary from Cawdrey to Johnson 1604–1755* (Chapel Hill, 1946).

Steeves, Harrison R., *Before Jane Austen: The Shaping of the English Novel in the Eighteenth Century* (London, 1966).

Steiner, Arpad, »Les Idées Esthétiques de Mlle de Scudéry«, *Romanic Review* 16 (1925), 174–184.

Stern, Guy, *Fielding, Wieland, and Goethe: A Study of the Development of the Novel* (Diss. Columbia University, 1954).

Stephen, Leslie, *History of English Thought in the Eighteenth Century*, 2 vols. (London, ^{3}1902).

Stephen, Leslie, *English Literature and Society in the Eighteenth Century* (London, 1904; repr. 1955).

Stevenson, Lionel, *The English Novel. A Panorama* (Boston, 1960).

Summers, Montague, *The Gothic Quest. A History of the Gothic Novel* (London, 1938; repr. New York, 1964).

Swedenberg, Hugh T., Jr., *The Theory of the Epic in England 1650–1800*, University of California Publications in English, vol. XV (Berkeley and Los Angeles, 1944).

Tate, Allen, »Techniques of Fiction«, Tate, Allen, *The Man of Letters in the Modern World. Selected Essays: 1928–1955* (London, 1957), 78–92.

Taylor, Houghton W., »›Particular Character‹: An Early Phase of a Literary Evolution«, *PMLA* 60 (1945), 161–174.

Taylor, John T., *Early Opposition to the English Novel. The Popular Reaction from 1760 to 1830* (New York, 1943).

Thibaudet, Albert, *Réflexions sur le Roman* (Paris, 1938).

Thornbury, Ethel M., *Henry Fielding's Theory of the Comic Prose Epic*, University of Wisconsin Studies in Language and Literature, No. 30 (Madison, 1931).

Thorpe, Clarence DeWitt, »Addison and Some of His Predecessors on ›Novelty‹«, *PMLA* 52 (1937), 1114–1129.

Thorpe, Clarence DeWitt, *The Aesthetic Theory of Thomas Hobbes. With Special Reference to His Contribution to the Psychological Approach in English Literary Criticism*, University of Michigan Publications, Language and Literature, vol. XVIII (Ann Arbor, 1940).

Tieje, Arthur J., »The Expressed Aim of Long Prose Fiction from 1579 to 1740«, *JEGPh* 11 (1912), 402–432.

Tieje, Arthur J., »The Critical Heritage of Fiction in 1579«, *Englische Studien* 47 (1913), 415–448.

Tieje, Arthur J., »A Peculiar Phase of the Theory of Realism in Pre-Richardsonian Fiction«, *PMLA* 28 (1913), 213–252.

Tieje, Arthur J., *The Theory of Characterization in Prose Fiction Prior to 1740*, The University of Minnesota Studies in Language and Literature, No. 5 (Minneapolis, 1916).
Tillyard, Eustace M. W., »The novel as a literary kind«, *Essays and Studies* 9 (1956), 73–86.
Tillyard, Eustace M. W., *The Epic Strain in the English Novel* (London, 1958).
Tompkins, Joyce M. S., *The Popular Novel in England 1770–1800* (London, 1932; repr. 1961).
Trilling, Lionel, *The Liberal Imagination. Essays on Literature and Society* (New York, 1951; auch als Mercury Book, No. 5, London, 1961).
Trowbridge, Hoyt, »Introduction«, Trowbridge, Hoyt (Ed.), *Richard Hurd, Letters on Chivalry and Romance (1762)*, The Augustan Reprint Society, Publication No. 101–102, (Los Angeles, 1963).
Trowbridge, Hoyt, »Bishop Hurd: A Reinterpretation«, *PMLA* 58 (1943), 450–465.
Tucker, Joseph E., »English Translations from the French, 1650–1700: Corrections and Additions to the C.B.E.L.«, *PQ* 21 (1942), 391–404.
Tucker, Joseph E., »The Earliest English Translations of Scarron's Nouvelles«, *Revue de littérature comparée* 24 (1950), 557–563.
Tucker, Joseph E., »*Wing's Short-Title Catalogue* and Translations from the French, 1641–1700«, *Papers of the Bibliographical Society of America* 49 (1955), 37–67.
Turberville, Arthur S., *English Men and Manners in the Eighteenth Century. An Illustrated Narrative* (Oxford, ²1929; auch als Galaxy Book GB 10, New York, 1957).
Upham, Horatio Alfred, *The French Influence in English Literature From the Accession of Elizabeth to the Restoration*, Columbia University Studies in Comparative Literature (New York, 1908).
Van Ghent, Dorothy, *The English Novel: Form and Function* (New York, 1953; auch als Harper Torchbook TB 1050, New York, 1961).
Voss, Ernst Theodor, *Erzählprobleme des Briefromans dargestellt an vier Beispielen des 18. Jahrhunderts* (Diss. Bonn, 1960).
Voss, Ernst Theodor, »Nachwort«, Voss, E. Th. (Hrsg.), *Johann Jakob Engel: Über Handlung, Gespräch und Erzählung*, Sammlung Metzler M 37 (Stuttgart, 1964), 1–175 (dieser Teil mit eigener Paginierung).
Vossler, Karl, »Der Roman bei den Romanen«, Klotz, Volker (Hrsg.), *Zur Poetik des Romans*, Wege der Forschung, Bd. 35 (Darmstadt, 1965), 1–14.
Wackwitz, Beate, *Die Theorie des Prosastils im England des 18. Jahrhunderts*, Britannica et Americana, Bd. 10 (Hamburg, 1962).
Waldberg, Max Freiherr von, *Der empfindsame Roman in Frankreich*, Erster Teil: *Die Anfänge bis zum Beginne des XVIII. Jahrhunderts* (Straßburg und Berlin, 1906).
Warren, Austin, »The Nature and Modes of Narrative Fiction«, Wellek, René, and Warren, Austin, *Theory of Literature*, Harvest Book HB 22 (New York, 1956), 201–215.
Warshaw, J., »The Epic-Drama Conception of the Novel«, *MLN* 35 (1920), 269–279.
Washburn, Carolyn, *The History, from 1832 to 1860, of British Criticism of Narrative Prose Fiction* (Diss. masch.schr., University of Illinois, Urbana, Ill., 1937).
Watson, George, *The Literary Critics*, Pelican Book A 553 (Harmondsworth, 1962).
Watt, Ian, »The Naming of Characters in Defoe, Richardson, and Fielding«, *RES* 25 (1949), 322–338.
Watt, Ian, »Realism and the Novel«, *EC* 2 (1952), 376–396.
Watt, Ian, *The Rise of the Novel* (London, 1957; auch als Peregrine Book Y 25, Harmondsworth, 1963).

Weinberg, Bernard, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 vols. (Chicago, 1961).
Weinreich, Otto, *Der griechische Liebesroman* (Zürich, 1962).
Wellek, René, and Warren, Austin, *Theory of Literature* (New York, ²1955; auch als Harvest Book HB 22, New York, 1956).
Deutsche Ausgabe: *Theorie der Literatur, übersetzt von Edgar und Marlene Lohner* (Bad Homburg v.d.H., 1959; auch als Ullstein Buch Nr. 420/421, mit Ergänzungen, Frankfurt/Main und Berlin, 1963).
Wellek, René, *The Rise of English Literary History* (Chapel Hill, 1941).
Wellek, René, »Studies in Eighteenth Century English Literature, 1938–1945«, *Erasmus* 1 (1947), Sp. 658–676.
Wellek, René, *A History of Modern Criticism: 1750–1950*, vol. I: *The Later Eighteenth Century* (New Haven, 1955); vol. II: *The Romantic Age* (New Haven, 1955).
Deutsche Ausgabe dieser beiden Bände: *Geschichte der Literaturkritik, 1780–1830, übersetzt von Edgar und Marlene Lohner* (Darmstadt, Neuwied und Berlin, 1959).
Wiese, Benno von, *Novelle*, Sammlung Metzler M 27 (Stuttgart, 1963).
Wiles, Roy McKeen, *Serial Publication in England Before 1750* (Cambridge, 1957).
Willey, Basil, *The Seventeenth-Century Background. Studies in the Thought of the Age in Relation to Poetry and Religion* (London, 1934; auch als Peregrine Book Y 3, Harmondsworth, 1962).
Willey, Basil, *The Eighteenth-Century Background. Studies on the Idea of Nature in the Thought of the Period* (London, 1940; auch als Beacon Paperback BP 113, Boston, 1961).
Williamson, George, *Seventeenth Century Contexts* (London, 1960).
Wilson, Edmund, »The Historical Interpretation of Literature«, Wilson, Edmund, *The Triple Thinkers. Twelve Essays on Literary Subjects*, Pelican Book A 550 (Harmondsworth, 1962), 288–303.
Wilson, Frank P., »The English Jestbooks of the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries«, *HLQ* 2 (1938/39), 121–158.
Wilson, Frank P., *Seventeenth Century Prose* (Berkeley, 1960).
Wimsatt, William K., Jr., and Brooks, Cleanth, Jr., *Literary Criticism. A Short History* (New York, 1957).
Wölcken, Fritz, »Major Ramkins' Memoirs. Daniel Defoe und die Anfänge des realistischen Ich-Romans«, *Anglia* 75 (1957), 411–428.
Wolff, Erwin, »Englische Literatur im 18. Jahrhundert: Ein Forschungsbericht (1950 bis 1960)«, *DVjS* 35 (1961), 280–297.
Wolff, Erwin, *Der englische Roman im 18. Jahrhundert. Wesen und Formen*, Kleine Vandenhoeck-Reihe 195–197 (Göttingen, 1964).
Wolff, Max Ludwig, *Geschichte der Romantheorie mit besonderer Berücksichtigung der deutschen Verhältnisse* (Diss. Nürnberg, 1915).
Wolff, Oskar Ludwig Bernhard, *Allgemeine Geschichte des Romans von dessen Ursprung bis zur neuesten Zeit* (Jena, ²1850).
Wood, Paul Spencer, »Native Elements in English Neo-Classicism«, *MP* 24 (1926/27), 201–208.
Wood, Paul Spencer, »The Opposition to Neo-Classicism in England Between 1660 and 1700«, *PMLA* 43 (1928), 182–197.
Wright, Walter F., *Sensibility in English Prose Fiction 1760–1814*, University of Illinois Studies in Language and Literature, vol. 22, Nos. 3–4 (Urbana, Ill., 1937).
Würzbach, Natascha, *Die Struktur des Briefromans und seine Entstehung in England* (Diss. München, 1964).
Zeller, Hildegard, *Die Ich-Erzählung im englischen Roman*, Sprache und Kultur der germanischen und romanischen Völker, Reihe A, Bd. 14 (Breslau, 1933).

Index

A. *Namen*

Abrams, M. H. 227
Achilleus Tatios 215
Adams, R. P. 121, 261
Addison, J. 166, 225
Aesop 204, 218, 247, 263
Alemán, M.
– *Guzmán* 160
Alembert, Jean le Rond d' 106
Alewyn, R. 179, 198
Allen, W. 2f., 159
Allgemeine deutsche Bibliothek 33
Amadis 89, 116, 142f., 148, 171, 219, 241
Anton Ulrich v. Braunschweig 166, 223
– *Aramena* 212, 232
– *Octavia* 232
Apuleius 123, 177, 212
Arber, E. 9
Ariosto, L. 83, 213f., 216, 241
Aristides von Milet 218
Aristoteles 1, 26, 31, 39f., 41, 44, 49, 50, 51ff., 62ff., 70, 84, 87, 91, 96, 97, 102, 103, 104, 109, 113, 125, 145ff., 186f., 216, 266f.
Athenagoras (s. Fumée) 93
Atkins, J. W. H. 77
Aubin, P. 3, 90, 193
– *The Strange Adventures of the Count de Vinevil* 90
Auerbach, E. 138
Austen, J. 18
– *Emma* 18
Ayscough, S. 118

Baader, H. 160
Bacon, F. 126f., 208, 239
Baker, E. A. 1, 61, 102, 159, 163, 173, 176, 182, 194, 196, 197, 198, 241, 263
Baker, Sh. W. 68, 111
Baldner, R. W. 172, 190
Baldwin, R. 135–137
Barclay, J. 223
– *Argenis* 220, 255, 264
Bateson, F. W. 163
Beattie, J. 112
Becker, E. D. 49, 100
Beer, J.
– *Die teutschen Winternächte* 179
Behn, A. 61, 79, 197, 198
– *Oroonoko* 116
– *The Fair Jilt* 188
– *Love-Letters* 192
Behrens, I. 268
Beißner, F. 17, 61, 67, 68, 100, 175
Benardete, M. J. 22, 155
Bentley, R.
– *Modern Novels* 80, 118, 196f.
Berington, S.
– *Gaudentio* 258f.
Berkeley, G. 259
Bibel 122, 204, 206
Birken, S. v. 212
Bissell, F. O. 4
Blackmore, Sir R. 56, 58, 87, 101, 103, 213–216
– *Prince Arthur* 213
Blackwell, Th. 227
Blair, Hugh 31, 32, 127, 236–246, 269
Blanchard, F. T. 245
Blanckenburg, F. v. 6, 23, 31ff., 48f., 67, 238f.
Block, A. 8
Blount, Th. 84, 170f.
Blumenthal, L. 68
Boccaccio, G. 134, 170, 177, 197, 264
Bodemann, E. 166
Bodmer, J. J. 48, 226
Böckmann, P. 47, 64
Bohse, A. 223
Boiardo 83
Boileau
– *Le Lutrin* 99
– *Les Héros de roman* 232f.
Booth, B. A. 8
Booth, W. C. 22, 37f., 64, 71

Bordelon
– *Arlequin* 191
Borinski, L. 10, 18, 266
Bossu s. Le Bossu, R.
Boswell, J. 47
Boyce, B. 3, 195, 196
Boyle, R.
– *Parthenissa* 196, 255, 264
Bray, R. 41
Breitinger, J. J. 48, 225f.
Brémond, S.
– *Le Belle Turc* 191
Brentano, C. v. 141
Brinkmann, R. 66
Brissenden, R. F. 44, 69, 71
Brody, J. 103
Browne, C. E. 134
Browne, Sir Th. 157f.
Brüggemann, W. 17, 158
Budgell, E. 166
Bullokar, J. 171
Bulteel, J. 176
– *Birinthia* 176
Bunyan, J.
– *Pilgrim's Progress* 263
Bussy-Rabutin
– *Histoire amoureuse des Gaules* 179
Butcher, S. H. 187
Butler, S.
– *Milesian Tales: or, Instructive Novels for the happy Conduct of Life* 25

Carlsson, A. 28
Carroll, J. 18
Cascales, F. 22
Cassirer, E. 226
Castelvetro, L. 40
Cazamian, L. 133, 245
Cervantes, M. de 6, 17, 21, 22f., 28f., 71, 100, 107, 110, 111, 112, 114, 133, 134, 164, 185, 228, 232, 241, 267
– *Don Quijote* 17f., 22, 27, 28, 77, 92, 95ff., 99, 105f., 142, 154–158, 188, 216, 219, 222f., 224, 229, 230, 231, 234f., 248, 254
– *Exemplarische Novellen* 82, 134, 170, 173, 180, 197
– *Persiles und Sigismunda* 105
Chambers, E. 106f., 219f., 247
Chandler, F. W. 176
Chapelain, J. 56f., 160
Chasles, R.
– *Les Illustres Françoises* 193
Chaucer, G.
– *Romaunt of the Rose* 84, 254
– *Canterbury Tales* 255
Clark, A. F. B. 41, 52
Cocker, E. 172
Cogan, H. 94
Cogny, P. 27
Coleridge, S. T. 225
Coles, E. 172
Collier, J. 217ff., 223
Conant, M. P. 240
Congreve, W. 173, 243
– *Incognita* 59–64, 78, 168f., 199, 243, 249, 251, 257
Cooke, A. L. 29, 38, 114
Coolidge, J. S. 39
Coventry, F.
– *Pompey the little* 160f.
Crane, C. W. 94
Crane, Th. F. 233
Crébillon fils 233, 257
Croce, B. 36
Cross, W. L. 44f., 198
Croxall, S. 76, 81f., 118f.
Cunningham, R. N. 133–135, 154
Curtius, E. R. 51, 103, 129, 160

Dacier, A. 52f., 63, 65, 96, 103, 145ff.
Dacier, Mme (née Lefebvre) 103
Davenant, W. 56ff., 147
Davies, J. (of Kidwelly) 175f.
Davis, R. G. 17
Davys, M. 3
– *The Works of Mrs. Davys: Consisting of Plays, Novels, Poems, and Familiar Letters* 25
Day, R. A. 3, 9, 10, 192, 193
Defoe, D. 19, 24, 29, 80f., 90, 159, 161, 162, 164, 165, 188
– *Colonel Jacque* 19, 119
– *Moll Flanders* 27, 81, 164, 178
– *Robinson Crusoe* 80, 90, 163, 164, 207f., 217, 244f., 258f., 263
– *The Fortunate Mistress* 164
Deloffre, F. 193
Deloney, Th.
– *Jack of Newbury* 116
Deppe, W. G. 4, 7, 102, 107, 110, 111, 119, 228
Dibelius, W. 8
Dickens, Ch. 5

Diderot, D. 6, 27, 46f., 48, 68, 106
Dieckmann, H. 6, 118
Diomedes 51
Dionysius von Halikarnass 102
Dobrée, B. 178
Dobson, A. 230
Dollinger, H. 20, 64, 65
Don Bellianis of Greece 116
Draper, J. W. 9
Dryden, J. 41f., 151, 249
Dudden, F. H. 111
Dunlop, J. 76, 127, 154

Eberhard, J. A. 208
Eckermann, J. P. 30
Edda 78, 208
Edel, L. 2, 243
Elledge, Scott 32, 56, 76, 111f.
Engel, J. J. 49f., 66
Ernst, P. 21, 160
Erskine, Th. 47
Esdaile, A. 8
An Essay on the New Species of Writing Founded by Mr. Fielding (1751) 17, 23, 24, 26, 54f., 119, 185, 233ff.
An Examen of the History of Tom Jones, a Foundling (1750) 23
Eyre, G. E. B. 9

Fénelon 107, 110, 223
– *Télémaque* 101–104, 105, 110, 113, 114, 220, 238, 249, 256, 262
Fielding, H. 4, 5, 6f., 8, 10, 11, 17f., 21ff., 26, 27, 29, 30, 38f., 42, 45, 48, 50, 54ff., 61, 64, 71, 81, 97, 100, 107 bis 115, 119, 147, 159, 160, 161, 162, 164, 165, 185, 188, 230, 233–235, 244f., 260, 265ff.
– *Joseph Andrews* 23, 26, 37f., 44, 55, 99, 109–114, 164, 185f., 219, 224, 229
– *Tom Jones* 17, 21, 23, 26, 27, 35, 39, 44, 45, 47, 71, 89, 90, 99, 116–118, 149, 155, 161, 185, 224, 243, 245, 251, 260
– *Jonathan Wild* 18
Fischart, J.
– *Geschichtklitterung* 134
Fischer, C. 88
Flaubert, G. 20
Flores, A. 22, 155
Ford, E.
– *Ornatus and Artesia* 116
Foerster, D. M. 226
Foster, D. 133
Foster, J. R. 3, 192, 230f.
Foxon, D. F. 8, 9
Friedemann, K. 49, 71
Frisé, A. 16f.
Fumée
– *Du vray et parfaict Amour* 93
Furetière, A.
– *Roman bourgeois* 180–188, 223
Fusco, A. 36

Garve, Ch. 66
The Gentleman's Journal 133f., 135ff.
Giddings, R. 3, 224
Gilbert, A. H. 70, 84, 91, 94, 225
Gildon, Ch. 25, 53, 104, 207
Giraldi Cinthio, G. B. 83f., 93f.
Giraldi, L. G. 83
Goethe, J. W. 20, 30, 45, 46, 49, 50, 64ff.
– *Wilhelm Meisters Lehrjahre* 45
– *Werther* 67f., 187
Goetsch, P. 4
Goldgar, B. A. 90
Goldsmith, O. 30
– *Vicar of Wakefield* 260
Gomberville
– *Polexandre* 174
Gomez, M. A. P. de 200
González de Salas, J. A. 22
Gottsched, J. Chr. 49, 53, 90f., 102, 103, 107, 145f., 247
Goulston, Th. 52
Gove, P. B. 3, 9
Graham, K. 4
Grass, G.
– *Katz und Maus* 200
Graves, R.
– *Spiritual Quixote* 263
Gray, Th. 257
Green, F. C. 47, 172, 192
Gregory, J. 241, 261
Greiner, W. F. 199
Grimm, W. 141
Grimmelshausen, J. Chr. v.
– *Simplicissimus* 27
Gruber, J. G. 28
Guarini, G. B. 219
Gudeman, A. 40, 70

Halperin, J. 27
Hamm, V. M. 160
Händel, G. F. 70

Happel, E. W. 223
– *Der Insulanische Mandorell* 29, 75
Harris, J. 207, 246f.
Haviland, Th. P. 176, 232, 242
Hawthorne, N. 59
Hegel, G. W. F. 108
Heidegger, G. 99, 166, 168, 195, 207, 210–212
Heidler, J. B. 1ff., 7f., 75, 194, 229, 242
Heinse, W. 88
Heliodor
– *Aithiopica* 16, 25, 85, 88f., 91f., 93, 95, 104f., 107, 122, 175, 204, 205, 212, 215, 218, 220, 221, 253
Helm, R. 177
Henderson, P. 116
Henley, W. E. 134
Henn, T. R. 103
Herberay des Essarts, N. 142
Hermes, J. T.
– *Sophiens Reise* 28
Herodot 85, 91
Herrick, M. T. 40
Hess, G. 193
Hill, A. 18, 68, 69f.
Hinrichs, G. 141
Hinterhäuser, H. 29, 75, 76, 83, 86, 87, 193
The History of Charlotte Summers, The Fortunate Parish Girl 26
Hobbes, Th. 56ff.
Hölderlin, F.
– *Hyperion* 67, 68
Holcroft, Th.
– *Alwyn* 208, 246–251
Home, H.
s. Kames, Henry Home, Lord
Homer 23, 26, 35, 51, 53, 54, 65, 70, 88, 92, 95, 99, 101, 102, 103, 105, 109, 110, 132, 138, 146, 147, 211, 215, 216, 221, 226, 227, 252f.
Horaz 1, 28, 31, 37, 39f., 41, 50f., 60f., 85, 88, 96ff., 129, 132, 216
Huet, P. D. 29, 42, 53, 75–132, 141ff., 151, 178f., 203–223, 227f., 231, 240f., 252, 253, 256, 266ff.
Hugues Capet 123f.
Hunold, Ch. F. 1, 200
Hunter, A. C. 57
Hurd, R. 42, 160, 240f.

Ingelo, N.
– *Bentivolio and Urania* 166
Irwin, W. R. 111

Jack, I. 164
Jacobi, F. H. 50
James, H. 2ff., 20, 24, 38, 44, 243
Jarvis, Ch. 77, 97, 105
Jauß, H. R. 6, 46, 86, 115, 118
Jean de Meung [John Clopinel]
– *Roman de la Rose* 84, 171
Jensen, G. E. 230
Johnson, S. 32, 42, 47, 56, 111f., 157, 172, 260
– *Rasselas* 263
Johnston, A. 76, 77, 81, 207, 240f.
Jones, C. E. 3
Jones, E. D. 92
Jones, S. P. 9, 118
Jourda, P. 138

Kames, Henry Home, Lord 48f., 65, 66, 236
Kayser, W. 2, 38, 85, 108, 185, 246
Keller, A. v. 143
Ker, W. P. 41
Kermode, F. 245
Kirkman, F. 116
Kitchin, G. W. 127
Klearch von Soli 253
Klotz, V. 2, 182
Knowles, E. B. 22, 155
Kok, A. 75
Koskimies, R. 16, 77
Krauss, W. 86, 130, 194
Kytzler, B. 88

La Calprenède, G. de 172, 196, 198, 232
– *Cassandre* 25, 110, 174, 185, 235
– *Cléopâtre* 25, 110, 174, 242
– *Pharamond* 232
Lafayette, Mme de 83, 219
– *La Princesse de Clèves* 27, 192f., 258
– *Zayde* 75, 117, 119, 169
La Fontaine, J. de 172
La Harpe, J.-F. 46ff.
Lämmert, E. 23f., 34, 35, 37, 48f., 67, 70, 210
La Motte, Houdar de la 103f.
Lang, H.-J. 38
Langlois dit Fancan, F. 127
Larat, J. 192
La Salle, J. de 139
La Valterie 101
Leavis, F. R. 4

Leavis, Q. D. 160
Le Bossu, R. 41, 62, 106, 145ff., 213, 219
Legouis, É. 133
Leibniz, G. W. 166
Lennox, Ch.
– *The Female Quixote* 230f.
Le Sage, A.-R. 100, 164
– *Gil Blas* 149, 229f., 244, 249f.
Lessing, G. E. 32, 48, 50, 263
L'Estrange, Sir R. 192
Lettres portugaises 67, 192f.
Lewis, D. B. W. 134
Lewis, St. 75, 78ff.
Lewis, W. S. 18, 112
Lockemann, W. 50, 66
Lohenstein, D. K. v. 223
– *Arminius* 195
Longinus 1, 41, 103
Longus 107, 122f., 204
Lothian, J. M. 236
Lowenthal, L. 160
Lugo y Dávila, F. de 22
Lukian 114, 143, 177, 204
Lyly, J.
– *Euphues* 255, 264

McBurney, W. H. 3, 4, 7, 8, 25, 82, 90, 115f., 134, 163, 165
McKillop, A. D. 3, 24, 224
Märchen von 1001 Nacht 240, 252, 263
Magne, É. 173f.
Magnes, S.
– *Modern Novels* 197
Manley, M. de la R. 79
– *New Atalantis* 113, 164, 166
– *Adventures of Rivella* 167
Mann, Th. 243f.
Margites 109
Marguerite de Navarre
– *L'Heptaméron* 170
Marino, G. B. 56f.
Marivaux, P. C. de 164, 231–234, 244, 257
– *Marianne* 259
– *Paysan parvenu* 259
Markwardt, B. 35, 66, 77, 98, 99, 210
Matthecka, G. 17, 266
Maupassant, G. de
– *Pierre et Jean* 27
Mayáns y Siscár 105
Mayo, R. D. 3, 9, 160, 194
Mazzoni, J. 40
Meinhard, J. N. 66
Ménage, G. 140
Le Mercure galant 133
Mertner, E. 22
Mézeray, F. E. de 221
Michelsen, P. 34, 35f., 53
Miller, N. 15, 182
Mills, A. 236
Milton, J. 40, 54, 99, 156, 170, 254
Mish, Ch. C. 4, 8
Mongrédien, G. 180
Monk, S. H. 19, 52, 103
Montesquieu
– *Persische Briefe* 231
The Monthly Review 118
Moore, J. 76, 153, 229
Moreri, L. 217ff.
Morgan, B. Q. 72
Morgan, Ch. E. 9, 134, 172f., 176, 197
Morrissette, B. A. 77
Motteux, P. A. 133–158, 207, 209f., 268
– *A Banquet for Gentlemen and Ladies* 134
Müller-Schwefe, G. 66
Murphy, A. 245
Musäus, K. A. 33
Mylne, V. 188

Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften 33, 34, 49, 99f.
Nodot, F. 88
Novak, M. E. 81
Noyes, G. E. 171

O'Connor, J. J. 170
O'Connor, W. V. 24
O'Dell, St. 8
Oppel, H. 30, 100
Oppenheim, F. H. 100
»Orbilius« (vgl. *An Examen of the History of Tom Jones*)
Osborne, D. 196
Otto, W. F. 98
Ovid 138
Oxford English Dictionary 111, 169, 170
Ozell, J. 105

P., L.
– »The Rise, Progress, and Destruction of Fables and Romances« 206–209
Pabst, W. 16, 40, 172, 189f.
Painter, W. 169
Papajewski, H. 39
Patru, O. 140

Paul, Jean 15, 40, 50
Pepys, S. 194f.
Percy, Th. 252, 254
Perdou de Subligny
– *La Fausse Clélie* 188f., 223, 235
The Perplex'd Prince 117
Peterson, S. 4
Petronius 177, 204
– *Satyrikon* 88
Phillips, E. 170f.
Phillips, J. 156
Pigna 83
Pistorius, H. A. 230–235
Plato 17, 51, 97f., 104, 141
Pollard, A. W. 9
Pope, A. 35, 90, 99
Porter, P. 119, 169
Préchac, J. de
– *L'Héroine mousquetaire* 195
– *L'illustre Parisienne* 198, 200
Preisendanz, W. 226
Prévost, A.-F. 100
– *Manon Lescaut* 27
– *Cleveland* 99
– *Le Doyen de Killerine* 99
Price, L. M. 30
Pyrrho, W. 79
Pythagoras 141

Quevedo, F. de 177

Rabelais, F. 71, 207, 268
– *Gargantua* 133–158, 209f.
Racine, J. 45
Radtke, B. 4
Raisonnement über die Romanen 132
Ramsay, A. M. 102ff., 107, 110
– *Les Voyages de Cyrus* 102, 226, 249, 256, 262
Ratner, M. 86
Redgrave, G. R. 9
Reeve, C. 76f., 152, 173, 229, 241, 250, 251–264, 269
– *Phoenix* 255
– *Champion of Virtue* 256f.
– *Old English Baron* 256f.
– *School for Widows* 261
Remarks on the Proposals Lately Published for a New Translation of Don Quixote 231f.
Reymer, R. 16
Richardson, S. 6, 7, 18, 29, 30, 35f., 46, 47f., 50, 64, 67, 68ff., 81, 100, 159, 161, 162, 163, 165, 175, 188, 233f., 245, 260, 262
– *Clarissa* 6, 44, 45, 46, 69ff., 99, 167
– *Pamela* 7, 18, 27, 46, 68, 69f., 116, 159, 163, 167
– *Sir Charles Grandison* 46, 68, 99
Riley, E. C. 22, 28f., 92, 156
Robbe-Grillet, A. 17, 21, 27
Roberts, M. 161, 163
Robertson, J. M. 60
Rolle, D. 22, 64
Romberg, B. 67
Ronte, H. 245
Rosenberg, A. 103
Rosenroman 84, 171, 254
Rosset, F. de
– *Les Histoires tragiques* 196
Rousseau, J.-J.
– *Nouvelle Héloïse* 244, 259, 261
Rüdiger, H. 37

Saintsbury, G. 17f., 41, 57, 77, 205, 236
Scaliger, J. C. 49, 77, 91
Scarron, P. 22, 71, 114, 164, 190, 196
– *Roman comique* 149, 173–180, 223
– *Nouvelles* 194f.
Scott, W. 18f., 21, 81
– *Waverley* 18f.
– *Lives of the Novelists* 22
Scudéry, G. de 86, 94f.
Scudéry, M. de 29, 78, 82, 86, 110, 172, 180, 192, 194, 196, 198, 219, 232, 242
– *Ibrahim* 94ff.
– *Le Grand Cyrus* 110, 114, 174
– *Clélie* 110, 191, 235
Secord, A. W. 175f.
The Secret History of the Most Renowned Q. Elizabeth 196
Segrais, J. R. de 75, 76, 79, 83, 169
– *Les Nouvelles françaises* 189f.
Seiffert, H. W. 28
Sengle, F. 34
Shaftesbury 60
Shakespeare, W. 18, 30, 41, 77, 134
Sheffield, J. 145
Shelley, P. B. 225
Shelton, Th. 154
Sheridan, F.
– *Sidney Bidulph* 261
Shipley, J. T. 77, 225

Sidney, Sir P. 91f., 110, 204f., 242, 264
– *Arcadia* 220, 255
Singer, H. 100, 198f.
Smith, A. 236
Smith, G. 166
Smith, G. C. M. 196
Smollett, T. 18, 44
– *Roderick Random* 224–230, 249, 252
Somers, J. 206
Sommerfeld, M. 28, 98
Sorel, Ch.
– *Francion* 220, 254
– *Berger extravagant* 223
Soto de Rojas, P. 22
Spenser, E. 213f., 216, 254, 255, 264
Spingarn, J. E. 36, 40, 57ff., 91, 203–205, 210
Sulzer, J. G. 208
Summers, M. 60, 188
Swedenberg, H. T., Jr. 3, 52, 63, 213, 249
Swift, J. 103
– *Gulliver's Travels* 263
Schaefer, K. 175
Schäfer, W. E. 143
Schier, D. 76
Schiller, F. 20, 46, 49, 50, 64
Schirmer, W. F. 133, 159, 244f.
Schlauch, M. 184
Schlegel, F. 20
Schleiermacher, F. 98
Schöffler, H. 163
Schorer, M. 24
Schrader, L. 138
Schücking, L. L. 151, 195
Stackelberg, J. v. 193
Stang, R. 4, 6
Stanzel, F. K. 5, 20, 24, 35f., 64, 66, 68, 71f., 89f., 268
Starnes, DeWitt T. 171
Steeves, H. R. 3, 5
Steiner, A. 86
Strabo 102
Stephens, J. C. 3
Sterne, L. 30, 34
– *Tristram Shandy* 263f.
Stevens, J. 154
Stevenson, L. 22, 159, 196, 198
Stewart, K. 117
Stolle, G. 99, 223

Tasso, T. 40, 95, 99, 214, 216, 225
Tate, N. 25, 136f.
Taylor, J. T. 6
Temple, Sir W. 195f., 203–205, 209f.
Der Teutsche Merkur 31, 33
Thackeray, W. M. 5
Thibaudet, A. 16
Thornbury, E. M. 4, 23, 91, 111
Thorpe, C. DeWitt 225
Thou, J.-A. de 139
Thümmel, M. A. v. 50
Tieje, A. J. 7f.
Tillyard, E. M. W. 162
Tompkins, J. M. S. 3, 6, 160, 250
Trainer, J. 257
Trapp, J. 53, 63, 249
Trilling, L. 17
Trunz, E. 68
Tucker, J. E. 9, 195, 197
Turpin (Erzbischof) 221, 241
Tyrwhitt, Th. 77

Urfé, Honoré D' 78, 82, 223, 242
– *L'Astrée* 110, 130, 140, 219
Urquhart, Sir Th. 134f., 138

Vernière, P. 46
Vico, G. 151
Villedieu, Mme de 200
Virgil 35, 41, 99, 102, 146, 213, 216, 221
Vives, J. L. 22
Voltaire
– *Candide* 149.
Vormweg, H. 149, 200
Voss, E. Th. 49f.

Waldberg, M. Frh. v. 192f.
Walpole, H. 18, 112, 255, 262
– *Castle of Otranto* 18, 256f., 263
Warburton, W. 76, 77, 240f.
Watson, G. 4, 7, 21, 41, 249
Watt, I. 3, 4, 44, 108, 114f., 159–163, 185f., 188
Weinberg, B. 36, 40, 83f.
Weinreich, O. 16, 85
Weise, Ch. 191
Weiss, E. 244
Wellek, R. 2, 6, 37, 77, 203, 204, 205, 228, 236, 238
West, R. 257
Whalley, P. 117, 120
Whibley, Ch. 134, 139
Wickram, J. 141
Wieland, Ch. M. 17, 21, 23f., 26–28, 34, 48, 50, 61, 85, 185, 199, 266
– *Agathon* 32, 35, 100, 175, 178, 233

– *Don Sylvio von Rosalva* 149, 200, 230, 263
Wiese, B. v. 200
Wiles, R. M. 160
Williams, R. C. 9, 191
Wilson, E. 151
Wilson, F. P. 196
Wing, D. 9, 197
Wolff, E. 3, 4f., 18, 22, 59, 110, 155
Wolff, M. L. 77, 85f., 127
Wordsworth, W. 225
Wormius, O. 210

Xenophon 104
– *Kyrupaideia* 91, 227

Zedler, H. 99, 220–223, 227
Zesen, P. v. 223
Zigler-Kliphausen, H. A. v.
– *Asiatische Banise* 27, 91, 98

B. *Sachen und Wörter*

action 52, 57f., 61ff., 65f., 93ff., 101f., 104, 106, 109, 111, 113, 140, 145f., 177, 218, 246, 249
active 63
allegorical 117, 121, 122, 138, 139, 144, 206, 246, 255
ambiguity 141f., 152
Antiker Roman 16, 92, 120, 122f., 215, 222, 227, 228, 248, 253
auktorialer Roman 22, 64, 72, 192

biography (biographer) 24, 26, 54, 55, 119
Briefroman 3, 64ff., 192, 268

Charakterdarstellung 22, 32, 47f., 54f., 60, 68f., 109, 113, 120, 139, 174f., 178, 184f., 192, 233, 235, 241f., 243f., 247f., 260, 262
– *conversation of character* 39
comedy (Komödie) 54ff., 60, 109, 143 160
– *comedy of romance* 56, 112
comic epic in prose 38, 54ff., 81, 91, 108–115

Darstellungsmittel (Darstellungsart) 51ff., 58, 61ff., 146, 268
design 104, 247, 249, 250
Detail 6
Dialog 49, 54f., 57, 64ff., 145f.
diction 55, 101, 109, 113, 247
digression 70, 94
Drama
– Beziehung zum Roman 11, 36, 39f., 44ff., 53ff., 60ff., 98, 143, 145ff., 156, 210, 250, 267f.
– Beziehung zum Epos 39f., 51ff., 62f., 97, 109, 113, 145, 147, 267f.
dramatic novels (dramatischer Roman) 45, 50, 65

Einheit der Handlung 25, 40, 64, 93–99, 101, 104, 180f., 245, 250
episodes 88, 93–96, 123, 181, 210, 232
Epos
– Beziehung zum Roman 6, 11, 22f., 34, 36, 38, 44, 53ff., 85, 86ff., 92ff., 98–115, 123, 211, 216, 226, 228, 252, 255, 267f.
– Beziehung zum Drama (vgl. Drama: Beziehung zum Epos)
Erzähler (Erzählweisen) 38, 45, 49f., 55, 58, 62ff., 71f., 146f., 185

fable 62f., 87, 96, 97, 105, 109, 113, 124ff., 141, 142, 148, 171, 186, 206, 209, 213, 214, 218, 227, 239, 240, 245, 246f., 249, 258, 263
fiction (fictitious; feigned) 31, 32, 83, 84, 90, 102, 116, 121, 122, 124f., 127, 130, 140, 170, 188, 193, 206, 208, 209, 214, 217, 218, 228, 238, 239, 244, 247, 249, 254, 257
Fiktionscharakter des Romans 84, 87, 89f., 91, 101, 126f., 140f., 153, 170, 186ff., 215, 218, 239
Funktionalität der Teile 93ff., 245, 250

galanter Roman 118, 196–199
genius 79, 101, 113, 150, 151, 153, 156, 180, 205, 215, 220, 227, 228, 237, 244, 245, 252, 253, 255, 260
Gespräch im Roman 48ff.
gothic novel 18

heroic romance (höfisch-histor. Roman) 29, 38, 56, 82, 112, 114, 118, 120, 172ff., 254, 264

history 19, 26, 55, 60, 62, 71, 81, 82, 84, 96, 104, 111, 115–120, 123, 125, 140, 143, 147, 154, 156, 169, 176, 184, 190, 191, 218, 245, 263
– Gegensatz zu *fiction* 84f., 91
– *imitations of history* 81, 119
– *history of fact* 80
– *true history* 101, 116, 193, 195, 204, 209, 218
– *feigned history* 84, 127, 170, 217
– *fictitious history* 31, 32, 127, 238, 249
– *private history* 81, 164
– *familiar histories* 112
– *fabulous histories* 123, 218
– *regular history* 139
– *erdichtete Historien* 99
– *mysterious history* 141
– *petites histoires* 168, 174
– *little histories* 173, 177
historian 26, 66

Ich-Roman 66, 72, 192, 230
Illusion (der Wirklichkeit) 6, 46, 47, 48, 61, 68f., 191, 258, 260
imagination 31, 87, 120f., 128, 178, 189f., 215, 216, 217, 238, 240, 244, 246, 248, 254, 256, 258
instruction (instructive) 25, 37, 66, 69, 82, 83, 84, 103, 106, 117, 121, 129, 132, 158, 167, 185, 206, 213, 214, 219, 242, 244, 247
interesting 243f.

Kürze des Romans 171, 172, 174, 188, 190, 194f., 200, 210, 212

legend (Legende) 207, 208, 209, 248
Liebesroman 16, 83ff., 99, 105, 120
life
– *likeness to life* 68
– *life in its true state* 56
– *models of human life* 117
– *imitations of life* 243

marvellous (das Wunderbare; *merveilleux*) 78, 89f., 100, 144, 208, 222, 225f., 242, 248, 263

Namengebung 188f.
narrative (narration) 54f., 57, 58, 62f., 66, 70, 71, 90, 105, 123, 185, 214, 216, 246
nationalgeschichtlicher Standpunkt 10, 259, 269
nature (natural) 22, 54, 78, 87, 102, 118, 144, 157, 167, 175, 177, 178, 193, 222, 224, 232f., 242, 245, 246, 258, 259, 263
– *painting from nature* 22
– *imitation of nature* 58
novel
– Definition 60, 170–173, 250, 258
– Gegensatz *romance/novel* (vgl. *romance*)
– Entstehung der *novels* 159–165, 172 bis 200, 242f., 269
– Beispiele für Wortgebrauch 19, 25, 81, 82, 87, 101, 105, 115–119, 134, 164, 166, 167, 169, 176, 177, 197, 247, 251
– *novelist* 70, 82, 105, 112
– *novel-writer* 112, 113.
Novelle 190, 200
– in Italien 82, 170, 257
– in Spanien 82, 172f., 257
– in Frankreich 82, 172–200, 257
– in Deutschland 200
novelty (Neuheit) 123, 224–226
Nutzen (vgl. auch *useful*)
– der Dichtkunst 37, 129
– der Romanliteratur 19, 27f., 32, 85, 106f., 128–132, 142, 168, 175, 183f., 239, 252, 261f.

Organismusgedanke 92–98

parable 19, 122, 164, 204, 206, 213, 240
Perspektive (im Roman) 66
picturesque 68
plot 45, 54, 61f., 248, 249
probability (probable) 6, 54, 88ff., 106, 114, 144, 173, 178, 214ff., 228, 243, 247, 249f., 254, 258f.
Prosa–Vers–Gegensatz 22, 83ff., 88, 91f., 101–106, 109, 204f., 227, 238
Publikum und Roman (vgl. auch Romanleser, Status, Widmungen) 120f., 130 bis 132, 141, 149ff., 155, 160f., 165ff., 168f., 184, 190f., 194ff., 234f.

Realismus *(real)* 6, 17, 19, 21, 55, 87, 89f., 119f., 159, 161ff., 173, 184ff., 188, 258, 262
Redeverteilungskriterium 49, 51, 64ff., 218, 268
Ritterroman 17, 96f., 116, 142, 175, 179, 216, 219, 221, 229, 231, 241, 261f.

Roman
– Definition 15f., 83ff., 88, 98, 106, 108, 109ff., 120f., 129, 218, 219, 221f.
– und Epos (vgl. Epos: Beziehung zum Roman)
– und Drama (vgl. Drama: Beziehung zum Roman)
– Benennung (Gattungsbezeichnung) 15f., 18f., 81, 104, 110–119, 164, 169 bis 174, 180–182, 191, 197–200, 224, 229, 264
– als Dichtung *(poetry)* 87, 91f., 99 bis 107, 111, 119f., 181, 204, 225
– und Geschichtsschreibung 115, 117, 119f., 139f.
– Geschichte des Romans 76f., 83f., 104f., 120–130, 159–165, 172, 203 bis 264
– Verneinen der überkommenen Form 16ff., 163f.
romance
– Definition 83–86, 88–94, 101, 106, 110, 170–172, 217f., 219, 249f., 258
– Wortbedeutung 80f., 110–119, 169, 171, 199, 257
– Beispiele für Wortgebrauch 19, 25, 59, 77–83, 87f., 104, 109, 115–119, 121, 123–125, 128, 130, 142, 147, 152f., 164, 166ff., 169, 175, 180f., 193f., 204, 206f., 209, 216, 218, 227, 241, 248, 252, 255, 257
– Gegensatz von *romance* und *novel* 59 bis 61, 159–200, 249–251, 258, 262, 269
– Gegensatz von *romance* und *history* 119f., 123f., 258
Romanleser 25, 120f., 150–154, 191
romantic 87, 124, 125, 144, 158, 178, 180, 189, 207, 209, 214, 216, 218, 232, 240, 255

Satirischer Roman *(satyrical)* 136, 139, 141–144, 146, 148, 149, 153, 157f., 172f., 182–184, 186, 219f., 223–226, 229, 231, 234f., 241
Schelmenroman 29, 44, 160, 172f., 192, 224, 230, 250
sensibility 6
sentiments 47, 55, 69, 81, 102, 109, 113, 148, 151, 158, 214, 228, 261
Spiegelmetapher 160
Status der Romanliteratur 1ff., 16, 25, 78, 80ff., 86ff., 91, 100, 101ff., 121, 127, 155, 238ff., 252, 255
Stil 60, 69, 70, 89, 101, 105, 113, 141, 148, 156, 177f., 182, 188f., 192, 222, 236f., 242, 248, 251, 255, 258
story 19, 47, 57, 61, 71, 112, 119, 166, 180, 181, 193, 195, 216, 224, 227, 245, 246, 248, 253, 255, 258
– *short story* 171
– *true story* 119
– *lying stories* 142
sublime 60, 88, 101, 103, 113, 167
surprizing (vgl. auch *marvellous)* 88ff., 106, 113, 119, 144, 193

tale 19, 116, 170, 172, 182, 195, 204, 207, 209, 240, 246, 248, 263
technique 24, 47
Terminologie s. unter Roman: Benennung (Gattungsbezeichnung)
truth (true) 19, 85, 87, 90, 104, 119, 123ff., 137, 139, 140, 152, 186f., 193, 244, 254, 261
Typologie des Romans 66, 68, 71f., 85, 172f., 198f., 233f., 238, 243

Umfang des Romans 45, 51, 58, 62, 86, 92, 190, 200
understanding 120f., 128
Unterhaltungsroman 163f., 165, 193f., 198, 243
useful 19, 25, 32, 117, 173, 213, 228, 243, 244

variety 68, 70, 88, 94, 102, 111, 117, 123, 127, 156

»Wahrheit« des Romans (vgl. auch *truth*) 19, 80, 90, 116, 118, 188, 193
Wirkung des Romans 60, 121, 131f., 149 bis 153, 166f., 174, 186, 191, 215, 217, 222, 225, 235, 238f., 245f., 251, 256, 258, 260–262
Widmung (von Romanen) 81, 104, 117, 119, 155, 169
Das Wunderbare (vgl. *marvellous*)

DATE DUE

Main
PN
3335
.G7

222317